

KÖKÉNY ESZTER

SZÓLÓHEGEDŰ MŰVEK
AZ 1945 UTÁNI MAGYARORSZÁGON

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

SZÓLÓHEGEDŰ MŰVEK AZ 1945 UTÁNI
MAGYARORSZÁGON

KÖKÉNY ESZTER

TÉMAVEZETŐ: PINTÉR CSILLA MÁRIA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

I. Tartalomjegyzék

II. Rövidítések jegyzéke	I
III. Köszönetnyilvánítás.....	II
IV. Bevezetés	III
1. 1945 utáni szólóhegedű repertoár Magyarországon	1
1.1. Stílusváltás az 1910-es években született zeneszerzők pályáján.....	1
1.2. Harmincasok.....	6
1.2.1. Bartók-utóhangok	7
1.2.2. Az új irány keresése.....	8
1.3. Az 1950-es generáció.....	10
1.4. A Négyek	14
2. Az 1956-1989-ig tartó időszak szólóhegedű művei előadásának problematikái, a művek hangszerszerűsége	16
3. Négy esettanulmány	20
3.1. Kocsár Miklós: Sonata per violino solo	20
3.2. Csemiczky Miklós: Sonata per violino solo 1981.....	28
3.3. Bozay Attila: Ritornelli per violino solo op. 7	40
3.4. Jeney Zoltán: Soliloquium no. 2.....	47
Bibliográfia.....	53
Kották jegyzéke	55

II. Rövidítések jegyzéke

Dalos/2020	Dalos Anna: <i>Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon.</i> Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
Feuer/1972	Feuer Mária: <i>88 muzsikás műhelyében.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
Feuer/1976	Feuer Mária: <i>50 muzsikás műhelyében.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
Feuer/1978	Feuer Mária: <i>Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975-1978.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
Földes/1969	Földes Imre: <i>Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
Hollós/1997	Hollós Máté: <i>Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben.</i> Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1997.
Kroó/25	Kroó György: <i>A magyar zeneszerzés 25 éve.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
Kroó/30	Kroó György: <i>A magyar zeneszerzés 30 éve.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
Varga/1986	Varga Bálint András: <i>3 kérdés 82 zeneszerző.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

III. Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom mindenekelőtt Perényi Eszternek, aki művészként és pedagógusként is inspirálta e disszertáció létrejöttét, rendelkezésemre bocsátotta kottagyűjteményét, és minden kérdésemre készséggel válaszolt. Szeretném kifejezni hálámat témavezetőmnek, Pintér Csillának, aki ítékezésmentes hozzáállással, fáradhatatlanul segített a kutatás és disszertációírás folyamatában.

Köszönetet kell mondanom a BMC könyvtár munkatársainak, hogy elérhetővé tettek számomra minden kottát, amire szükségem volt. Hálas vagyok továbbá Tornyai Péternek és Zétényi Tamásnak, akik meglátásaikkal és segítőkészségükkel felgyorsították a kutatás folyamatát.

Végül szeretnék köszönetet mondani családomnak és barátaimnak, akik érdeklődést tanúsítottak a témám iránt, és támogattak kutatási terveim megvalósításában, és főképp vőlegényemnek, Ferentzi Kristófnak, aki végtelen türelemmel fordult felém ebben az időszakban, hasznos tanácsokkal segített, és végig motivált a disszertáció elkészítése során.

Kökény Eszter

2025. 10. 10.

IV. Bevezetés

Hegedűtanulmányaim során keletkezésük fordított sorrendjében ismerkedtem meg Bartók remekművével, és az annak hatására született későbbi magyar szólószonátákkal. Perényi Eszter zeneakadémiai osztályában előkészítő éveim alatt, és a balassagyarmati nyári táborban tizenéves koromtól kezdve megtanultam és játszottam Kocsár Miklós, Vajda János, Csemiczky Miklós, Sugár Miklós és Vántus István szólóműveit, és hallottam tanszaktársaim előadásában Papp Lajos, Szokolay Sándor, Szunyogh Balázs, Tihanyi László és Orbán György darabjait. Bartók Szólószonátáját csak zeneakadémiai éveim alatt ismertem meg, majd játszottam. Az általam Bartók Szólószonátája előtt megismert és játszott, de később született művek a közös forrásművel való találkozás alkalmával különös értelmet nyertek azáltal, hogy Bartók művének motívumrendszere technikailag már nem bizonyult idegennek. Bartók művészetének szeretete és a huszadik századi magyar szerzők szólódarabjaival való ismerkedés jelentős szerepet játszott tanulmányaimban, ezért a téma vizsgálatának lehetősége már ezekben az években felkeltette az érdeklődésemet.

A disszertációnak a kutatási folyamat kezdeti fázisában a *Magyar szólószonáták a '45 utáni Magyarországon* munkacímét adtam. Az 1945-ös év történelmi és zenetörténeti fordulópont is egyben: a második világháború vége, a szovjet megszállás kezdete, illetve Bartók halálának éve. Az ideológiai meghatározottság, illetve Bartók és Kodály zenéjének hatása miatt nem volt könnyű dolga a zeneszerzőknek, ami az ihletettség kérdését illeti. Érdeklődésem két pólusa tehát a zenetörténetet mozgó folyamatok megértése a szólóhegedűre írt műveken keresztül, illetve a hegedűre való írásmód változásának vizsgálata volt.

A kutatás során hamar kiderült, hogy a témát egyfelől szűkíteni, másfelől bővíteni kell. A zeneszerzők működésének mindenkor meghatározó tényezője az őket körülvevő kulturális környezet, illetve a (politikai) rendszer, amely keretet biztosít számára. Ezért kézenfekvőnek tűnt, hogy időbeli végpontnak a rendszerváltozás évét, 1989-et fogom tekinteni. Azonban az 1945-ös év többszörös fordulata okozta bénító hatás miatt 1956-ig csak csekély számú szólóhegedűre írt művel bővült a magyar zeneirodalom. Dolgozatomban ezért a fókusz végül az 1956-1989 között született szólóhegedű kompozíciókra helyeződött.

A művek és a zeneszerzői életpályák vizsgálata során pedig kiderült, hogy nem elég pusztán a szólószonáta szigorú értelemben vett műfajába tartozó darabokat elemezni, mivel néhol szinte csak a cím, néhol a cím nem, de a tartalom kötődik a szólóhegedűre írt szonáta hagyományához. A műfajban való komponálás már önmagában stílári állásfoglalás, az erre

való korlátozódás eltávolított volna a zeneszerzés és a hangszerszerűség változásainak megfelelő vizsgálatától.

A téma kielégítő mélységű bemutatásához történelmi és zenetörténeti áttekintésre lenne szükség. A kapcsolódó témaválasztás miatt Ábrahám Márta *Bartók és Kodály zenei hatása az 1945 után keletkezett hegedűversenyekre* című disszertációja első fejezetében oly pontosan és tömören foglalja össze az általam is megírni tervezett fejezet tartalmát, hogy ennek megírásától végül eltekintettem.

A disszertáció a korszak alatt született művekről és szerzőik életpályájáról szól. A kort reprezentáló összes zeneszerző DLA disszertáció keretein belüli bemutatása túl nagy terjedelmű vállalkozásnak bizonyult, ezért a dolgozatban végül csak azokról értekezem, akik a szólóhegedűre írt művek műfajában alkottak. A darabokkal eltérő reprezentatív jelentőségük miatt nem azonos terjedelmű fejezetekben foglalkozom, illetve előfordulhat, hogy dolgozatomban az erre irányuló szándék ellenére nem minden, a műfajban született zenemű kapott helyet.

A disszertáció nagy részét műelemzések alkotják. A bőséges repertoár választások elé állított az analitikus részek terjedelmét illetően. Az első fejezetben igyekeztem minél szélesebb látképet adni a korszak legfontosabb zeneszerzőiről és szólóhegedűre írt előadási darabjairól, ezért itt rövidebb műelemzések szerepelnek. Ehhez a fejezethez Dalos Anna *Ajtón lakattal* című tanulmánykötete rendkívül hasznos olvasmánynak bizonyult: segített megérteni a zenetörténeti periódus dinamikáját, változásait. A *Muzsika* folyóirat az általa megjelentetett kortárs zeneszerzőkről szóló tanulmányokkal és a velük való beszélgetésekkel, illetve az EMB (akkori Zeneműkiadó Vállalat) rendkívül jól dokumentálta a kor zenész- és zeneszerzőtársadalmát foglalkoztató kérdéseket és az őket érintő kihívásokat. A második fejezetben a művek gyakorlati úton történő megismerése után levont, a hangszerszerűséget illető következtetéseket foglalom össze, a zárófejezet pedig négy, a kor eltérő stílusirányzatainak szemléltetésére különösen alkalmas zenemű elemzését tartalmazza.

1. 1945 utáni szólóhegedű repertoár Magyarországon

1.1. Stílusváltás az 1910-es években született zeneszerzők pályáján

Dávid Gyula (1913-1977) munkássága korai éveit meghatározták a Molnár Antalnál, majd Kodály Zoltánnál töltött tanulóévei. „Véleményem szerint mondanivaló és hagyomány nélkül nincs zeneszerzés. Azt kérdezi, mi a mondanivalóm? Természetesen mindig valamiféle érzelem közlése.” - írja le ars poeticáját Feuer Mária kérdésére 1972-ben.¹

Az áldásosan hosszan ívelő zeneszerzői pálya szakmai megújulásra készítette a komponistát. Kroó György 1962-es első vonósnégyeséhez köti,² a komponista viszont már az 1957-ben elkészült *Új Magyarokhoz* című kórusműve kapcsán beszél hangváltásról.³ A Dávid Gyula stílusában bekövetkezett változás jelenségéről Dalos Anna részletesen ír a *Dávid Gyula dodekafon fordulata* című tanulmányában.⁴

Dávid Gyula hegedűre írt szólószonátája stiláris szempontból nehezen besorolható alkotás. *Sonata per violino solo* címe, ciklikus tételrendje és ritmikája még a hagyománynak adózik, hangvétele viszont már dodekafón művek ismeretének lenyomatát hordozza. Stíluselemei mintha nem illeszkednének megfelelően egymáshoz, különböző részeinek hangulata és karakterjegyei különböznek egymástól. Különbségeik viszont nem egészítik ki egymást, és ezáltal a mű stílusa nem homogén.

A mű első tétele a naiv művészet tulajdonságait mutatja alaprítmus-képletei és viszonylag eseménytelen dallamvilága miatt. Szonátaforma, melyben a főtéma visszatérését *cadenza* készíti elő, melynek *arpeggiói* több híres hegedűverseny részletét idézik emlékezetbe Mendelssohntól Bartókig.

A második, *poco rubato* jelzéssel ellátott tétel meditatív hangvételben indul deklamáló ritmussal, ám a beszédszerű szöveg hamar didaktikussá válik, és az első tételhez hasonlóan növendékek számára készült 19. század végi tanulókoncertek hangulatát idézi meg. A dallamvilág szegényes, a ritmus dominál. A forma sem szolgál támpontul a hallgatóság számára, a tétel természetes halk-hangos-halk ívét eddig nem szerepeltetett *subito piano* harmincketted-futamok szakítják meg. A *piano* felcsendülő visszatérés utáni csúcspont oktávazó tizenhatod hangjai kényszerű virtuózításba hajlanak.

A *Vivace* zárótétel fűgató téma jellegű első két üteme után örökmozgó tizenhatodok uralják a ritmikát, melyek egyeduralmát csak a pár soros középrész szakítja meg. A

¹ Feuer/1976, 18-21. 19.

² Kroó/1975, 106-125. 107.

³ I. h.

⁴ Dalos/2020

tizenhatodok rácsa a barokk *concertók* zárótételeinek mozgásformáját vagy a romantikából eredő, nyugtalan *perpetuum mobile* toposzt is megidézhetik. A forgatagból kiemelkedő két ütemes téma Bartók *Concertója* ötödik tételének fordulatra emlékeztet (1. és 2. kottapéllda).

1. kottapéllda: Bartók: Concerto zenekarra, 5. tétel Finale

2. kottapéllda: Dávid Gyula: Sonata per violino solo, 3. tétel, 65-72. ütem

Míg a Brácsaverseny kiválóan hasznosítja a brácsa adottságait Dávid stílusváltása előtt, ez a tulajdonság kevésbé jellemző a *Sonátára*. A darab Dávid Gyula hegedűs múltjának nyomait viseli, de nem meríti ki a hangszer nyújtotta technikai lehetőségeket.

A konklúzió a Szólószonáta esetében megegyezik a Dalos Anna által is idézett interjúrészlet tanulságával, melyet maga a zeneszerző fogalmazott meg:

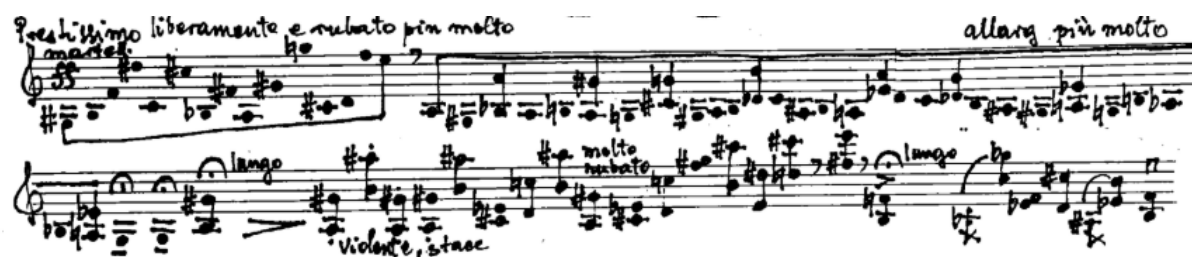
A zenei gondolat esetenként más és más megjelenést követel: hiába újít nyelvileg valaki, ha közlendője ezt nem tűri, s fordítva: hiába igényelne a mondanivaló megváltozott kifejezési formát, ha az alkotó nem ura teljesen eszközeinek. Bizonyára

minden komponista mindig jó darabot akar írni, de számolni kell vele, hogy ez olykor nem sikerül.⁵

Székely Endre (1912-1989) Siklósi Albert, Molnár Antal és Ország Tivadar növendéke volt, kezdeti benyomásait az ő osztályukban szerezte. Életművét a folytonos megújulás jellemzi: „azt hiszem, egész pályámat az új jelenségek iránti vonzódás határozza meg.” – mondta 1975-ben.⁶ Komponálási stílusa, módszerei átgondolásának első üteme Dávid Gyulával egyidőben, 1960 környékén történt.⁷ 1945 után az időszakra jellemző népies hangvételben komponált, majd Bartók művészetének avantgárd vonásait építette stílusába. Később a dodekafón szerkesztés lehetőségeivel ismerkedett és illesztette azokat saját technikai eszköztárába, illetve műveiben új kompozíciós eljárások jelentek meg: pl. új hangszínek használata, aleatorikus szakaszok komponálása, ütemvonal nélküli írásmód, melyeknek használatával felzárkózott fiatalabb generációhoz tartozó, progresszívebb pályatársai stílusához.⁸

Székely két szólószonátát is írt, melyeket a műfaj olasz megnevezésével *Sonate per violino solo* címmel látott el. Az elsőt 1980-ban, a másodikat 1988-ban komponálta, de a két mű a keletkezésük között eltelt évek ellenére mind formailag, mind tartalmilag sok közös vonással rendelkezik. A motívumhasználat szintjén még tetten érhető Bartók öröksége, a kompozíció egészét vizsgálva viszont már az avantgárd és a posztmodern irányzat stílusjegyei mutatkoznak.

Az első szólószonáta ütemvonal nélküli írásmódban született, és a szerző különös figyelmet fordít a hangszínek és kifejezési eszközök változékony felhasználásának. A fragmentáltság és a *rubato* utasítás eleve improvizatív jelleget ad a tételnek, emellett Székely a részletekben is teret biztosít az előadó számára a rögtönzésszerű játékmódhoz (3. kottapélda).



3. kottapélda: Székely Endre: 1. szólószonáta 1. tétel, rubato più molto szakasz

⁵ Feuer/1976, 18-21., 19.

⁶ Feuer/1976, 22-26. 23.

⁷ Kroó/1975, 106-125. 106.

⁸ Feuer/1976, 22-26. 22.

A meditatív hangvétellű második tételben a szerző sűrűn váltakozva erősödő és halkuló fordulatokkal, trillák, tremolók és üveghangok használatával morajlás és hullámozás zenei szövetét hozza létre. A harcias karakterű, *giusto* jelzésű harmadik tételt *Presto* és *Presto possibile* szakasz zárja le.

A második szólószonáta mintha a szerző *modern zenében* való elmerülése és alkotása után már bátrabban nyúlna vissza a népzeneből merítő ritmikához, illetve találhat a hallgató utalást Bach, Beethoven és Bartók zenéjére is. A második, *allegro* tempójelzéssel ellátott, $\frac{3}{4}$ -es, táncos lüktetéssel induló tételben konkrét, kottába írt megjegyzés is utal Beethovenre (4. kottapéllda, 5. kottapéllda).



4. kottapéllda: Székely Endre: 2. szólószonáta 2. tétel kezdő ütemei



5. kottapéllda: Székely Endre: 2. szólószonáta 2. tétel, részlet

A darab harmadik, *molto largo* tétele Bartók melankolikus lassútételeit, negyedik, *presto possibile* tétele pedig Bartók hegedű szólószonátájának *Presto* tételét idézi a sűrű tizenhatodok közül kivilágító népies hangvétellű dallammal, emellett a zárótétel visszaütal Székely első szólószonátájának zárótételére is (6. kottapéllda, 7. kottapéllda).



6. kottapélda: Székely 1. szólószonáta, 3. tétel, részlet



7. kottapélda: Székely: 2. szólószonáta, 4. tétel, részlet

Farkas Ferenc (1905-2000) „a [20.] század elején született, sajátosan sokoldalú, zenéjében újat és hagyományosat ötvöző mestert szinte lehetetlen néhány mondattal bemutatni” - írja Feuer Mária. Farkas Ferenc műfajokban szerteágazó, jelentős zeneszerzői pályája mellett nagyformátumú tanáregyéniség volt. Osztályából került ki többek között Ligeti György, Kurtág György, Petrovics Emil, Kocsár Miklós, Szokolay Sándor, Durkó Zsolt, Bozay Attila és Jeney Zoltán.

Farkas Ferenc 1986-ban írt *Sonata per violino* című műve felépítését tekintve tulajdonképpen inkább szvit vagy partita. Három táncjátékból áll: *Allegro*, *Chaconne* és *Gigue*. Az *Allegro* tétel táncos löktetésű 6/8-ban van, a *Chaconne* tétel pedig jóval gyorsabb és vidámabb, mint a műfajban hegedűre írt elődje, Johann Sebastian Bach d-moll partitájának megegyező című tétele. Bár formailag hagyományos, kerüli a diatóniát, dallamai a szabad tizenkétfokúság elvei szerint születtek.

A technika elsajátítását több tanítvány bevallása szerint Farkastól tanulta, mikor még Magyarországon más forrásból nem lehetett tájékozódni a tizenkétfokúságról.⁹ Farkas Ferenc szabad tizenkétfokúságában – növendékei elmesélése és a *Sonata* tanulmányozása alapján – a hangok nem előre elhatározott rendben követik egymást, nincs Reihe állítva a mű dallamszervezésének középpontjába. Viszont nincsenek funkciók sem, a tizenkét hang mellérendelt viszonyban áll egymással, a mű esztétikai kíváncsi dől a hangok egymásutánosságát (8. kottapélda).¹⁰

⁹ Földes/1969, 11-27. 13.

¹⁰ Földes/1969, I. h.



8. kottapélda: Farkas Ferenc: Sonata per violino solo, 2. tétel, részlet

1.2. Harmincasok

Földes Imre 1966 szeptemberétől 1967 júniusáig minden hónapban egy-egy zeneszerzővel beszélgetett a komponista pályája alakulásáról, munkamódszeréről és az őt aktuálisan foglalkoztató szakmai kérdésekről. A beszélgetésekből megszerkesztett interjúk készültek, melyekből kiadvány született 1969-re. A meghívott zeneszerzők nagy része a 1930-as években született, és ekkor járt a harmincas éveiben, ezért a kötet a *Harmincasok* címet kapta.¹¹

Földes interjúalanyai Bozay Attila, Durkó Zsolt, Kocsár Miklós, Kurtág György, Láng István, Lendvay Kamilló, Papp Lajos, Petrovics Emil, Soproni József és Szokolay Sándor voltak. Dalos Anna pedig *A Harmincasok pályakezdése* című tanulmányában Balassa Sándor, Borgulya András, Decsényi János, Dobos Kálmán, Károlyi Pál, Sári József és Vántus István műveit is szükségesnek érezte bevonni a korszakról alkotott teljesebb kép érdekében, ám nem ír Durkó Zsolt és Kurtág György munkásságáról azok általa különleges esetként való értékelése miatt. Ebben a fejezetben én is így fogok tenni, és tovább szűkítem vizsgálódásom célpontjaként a kört a szólóhegedűre írt művek szerzőire (1. táblázat). Kurtág György szólóhegedű művei nem szerepelnek a fejezetben, mert a Harmincasok munkásságához képest más zenei irányzatot képviselnek.

Szokolay Sándor (1931-2013)	Sonata per violino solo	1956.
Vántus István (1935-1992)	Szvit hegedűre	1961.
Kocsár Miklós (1933-2019)	Sonata per violino solo	1961-1991.
Bozay Attila (1939-1999)	Ritornelli per violino solo op. 7	1963.
Papp Lajos (1935-2019)	Vázlatok szólóhegedűre	1966.
Láng István (1933-2023)	Villanások szólóhegedűre	1973.

¹¹ Földes/1969, 5-7. 5.

Borgulya András (1931-2005)	Sonata per violino solo	1980.
Petrovics Emil (1930-2011)	Rapszódia szőlőhegedűre	1982.
Sári József (1935-)	Parabola	1983.
Papp Lajos (1935-2019)	Rapszódia szőlőhegedűre	1989.

1. táblázat: A Harmincasok szőlőhegedűre írt művei 1956-1989. között

A harmincas években született zeneszerzők gazdag és sokszínű új repertoárral látták el a 20. század hegedűseit. A szőlőhegedűre írt darabok a szerzők teljes életművéből kiemelve azok önkényes, nem mindig reprezentatív metszetét alkotják, de sokféleségük kiválóan érzékelteti a generáció stílusának heterogenitását. A műveken keresztül tanúi lehetünk, amint a tonális nemzeti stílusba vetett hit fokozatosan elhalványul: a zeneszerzők különböző módszerekkel igyekeznek a Bartók- és Kodály-örökséghez való viszonyukat tisztázni. Megpróbálnak az elődök nyomdokába lépni, hogy aztán fokozatosan eltávolodjanak tőlük, vagy egyenesen megtagadják örökségüket. Ám az elszakadás nem egyszerű: a magyar zene hagyománya oly erős, hogy sok esetben a leghatározottabb függetlenedési szándék ellenére is jelen van. A problémára adott különböző válaszok okozzák a korszakban született művek diverzitását.

A generáció, melynek a forradalom után már nem kellett a politika által diktált merev tartalmi elvárásoknak megfelelni, elkezdte kialakítani a saját hangját. Néhány zeneszerzőnek alkalmá nyílt külföldi új benyomásokat szerezni, például 1958-tól kezdve a Varsói Őszön¹², a darmstadti fesztiválon,¹³ illetve római tanulmány során.¹⁴

A generáció, mely identitása fontos elemének érezte a közös újító szándékot, az Új Zenei Stúdió megalakulásával (1970) modernitásuk más fénybe került.

1.2.1. Bartók-utóhangok

Szokolay Sándor 1. szőlőszonátája (1956), Vántus István Szvitje (1961) és Kocsár Miklós Szőlőszonátája (1961-1991) a Harmincasok első hegedűdarabjai közé tartoznak, és viszonylag egységes stílust képviselnek kötött felépítésükkel és visszatekintő hangvételükkel (lásd bővebben: 4.1.). Petrovics Emil (1982), illetve Papp Lajos Rapszódijája (1989) bár két évtizeddel későbbiek, szintén a tradíciókövető, a tonalitáshoz még ragaszkodó, Bartók és a népzene hatását magukon viselő művek közé tartoznak a korszak

¹² Várnai Péter: „30 év lengyel-magyar zenei kapcsolatai.” *Magyar Zene*, 16./1-4. (1975. március): 96-98. 97.

¹³ Földes/1969, 127-145. 133.

¹⁴ Földes/1969, 31-49. 31.

repertoárján belül. Bár ez a stílus 21. századi nézőpontból a Bartók halála után induló kollektív átalakulás első állomásának tűnhet, a művek születésének időbeli szétszórtságából látszik, hogy a Harmincasok számára ez nem volt magától értődő¹⁵.

Petrovics Emil így ír kompozíciója keletkezésének körülményeiről:

1982-ben, Szenthelyi Miklós kérésére láttam hozzá, hogy megírjam első hegedűdarabomat. Játsszani, és hallgatnivalót, a hegedülés, a zenélés örömét tűztem elérendő célul. A címet romantikus értelemben használom: ritornellekkel faragtam formába a csapongó hangulatú anyagokat. Siratás, panasz, tánc, megzabolázott szilajság, Liszt-idézet, a Balkán aszimmetriája, virtuozitás és még sok minden fér meg egymás mellett ilyenformán. A Rapszódia harmóniavilágát a hegedű hangolásának megfelelő tiszta kvint határozza meg.¹⁶

1.2.2. Az új irány keresése

A fordulatvétel egyik lehetőségét a Harmincasok a tradicionális formák megbontásában és a tonalitástól való eltávolodásban látták. A zárt tételrendű szólószonátákat és szviteket rövidebb, különböző karakterű tételekből szerkesztett kompozíciók váltották fel, valamint tizenkétfokú sorok tűntek fel a művekben, melyek nem alapvető szervezőelvként működtek, csupán a hangvétel korszerűségéért, illetve a tonalitás horizontjának kiterjesztéséért feleltek. Rövid tételek összefűzésére példa Láng István darabja, a *Villanások* (1973), és Papp Lajos műve, a *Vázlatok* (1966), ahol kilenc, illetve hét tétel követi egymást.

A progresszivitás több fokozata megfigyelhető a szólóhegedű repertoáron. Bozay Attila *Ritornelli*-je (1963) még nagyon erősen kötődik Bartók örökségéhez, de rövidebb tizenkétfokú sorok, és fordításai már helyet kapnak benne (lásd bővebben: 4.3.).

A metrikus érzet megbontása és újra értelmezése már a *Ritornelli* bizonyos részein is megfigyelhető, ám Láng István *Villanások* és Sári József *Parabola* című művében fokozódik a metrikai bizonytalanság, ahol a szerzők ütemvonal nélküli írásmódot alkalmaztak. A két utóbbi mű esetében a töredezettség, mint motívum is fontos szerepet kap, mely összefüggésben áll az írásmódból fakadó *cadenza*-érzettel. A szerzők különböző írásjelekkel igyekeztek tagolni a zeneileg nem összetartozó részeket, egyúttal lélegzetvételeket biztosítani a mű folyamatának. Sári József tagolási eszköze a szünet és a szaggatott

¹⁵ Sőt, később az ötvenes években született generáció képviselői számára sem, lásd Négyek c. alfejezet.

¹⁶ Országos Filharmónia Műsorfüzet 23. (1985. december)

ütemvonal, míg Láng István felső vesszőt és szintén szaggatott ütemvonalat használ (9., 10. és 11. kottapélda).



9. kottapélda: Vesszők használata Láng István Villanások c. művében, 7. tétel, részlet



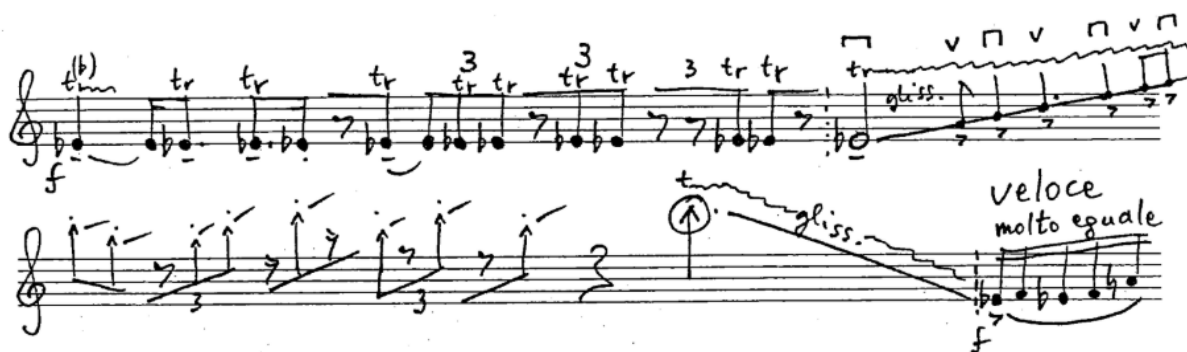
10. kottapélda: Szaggatott ütemvonalak használata a Villanásokban, 3. tétel részlete



11. kottapélda: Szünetek és szaggatott vonalak használata Sári József Parabola c. művében, 4. oldal, részlet

Borgulya András két tételes Szólószonátája a hagyományos formákat igyekszik Bach és Bartók írásmódjával, de kirakatszerű tizenkétfokú fordulatokat is használva megtölteni.

Sári József *Parabola* című művében számos innovatív erőfeszítésnek lehetünk tanúi. Az előadó szerepe fontosabbá válik, ami egyrészt az előadói utasításokból látszik – *con affetto*, *molto espressivo*, *con spirito*, stb. – másrészt a hangok, vagy időtartamok csak körülbelüli módon való meghatározásából (12. és 13. kottapélda).



12. kottapélda: Sári József: Parabola, 4. oldal, részlet



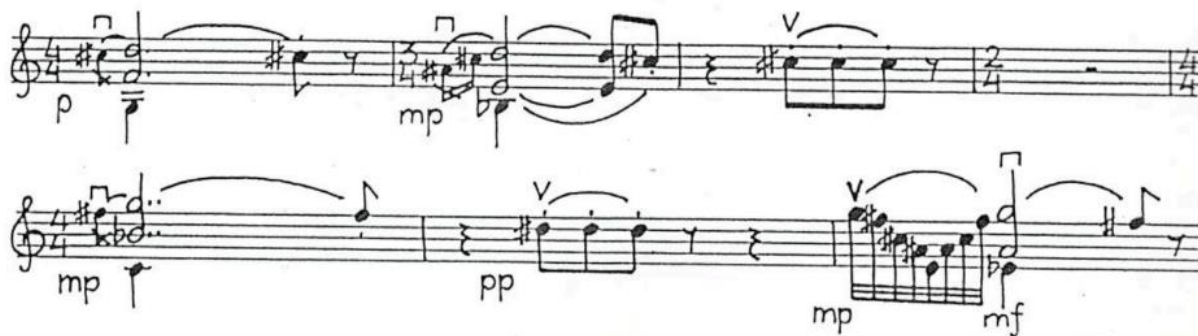
13. kottapélda: Sári József: Parabola, 5. oldal, részlet

1.3. Az 1950-es generáció

Sugár Miklós *Chaconne*-ja, mely az *Hommage à Bartók* alcímet viseli, nem csak Bartókra, de régebbre is visszaemlékezik. A *Chaconne* táncjáték jellegzetességei közül a $\frac{3}{4}$ -es lejtést Sugár nem használta, viszont a tételtípus variációs természetét igen. A rövid, de összefüggő és egymáshoz csatlakozó szakaszok valódi változatok saját tempó- és karaktermegjelöléssel.

A hegedű új megszólaltatási módjainak keresése Sári Józsefhez hasonlóan Sugár Miklós érdeklődését is felkeltette. Sugár darabjában nagy szerepet kapnak az effektusok, melyek egy Bartók Szólószonátájának hangszerteknikai rendszerén belül már megjelent, de a szerző új elemekkel is bővíti ezek körét, mint például a kopogtatás a hangszer testén, a *sul ponticello-sul tasto* ellentétének használata, a *pizzicato glissando* és a *col legno* játékmód.

A dallam kommentárjaként három-nyolcados mottó jelenik meg a harmadik ütemben, mely különböző szerepekben végigvonul a művön. A motívum a zene fő mondanivalójának megtörésével modern hangvételt kölcsönöz a régi struktúrának, ám a darab egészét tekintve klasszikus szerepet tölt be: motivikailag összetartja azt (14. kottapélda).



14. kottapélda: Sugár Miklós: Chaconne, 1-7. ütem

Madarász Iván (1949-) *Mozaikok* című kompozíciója rövid, benyomásokon alapuló szakaszokból felépített, egy tételes szerkezet. A cím minden szempontból érzékletes: a mozaik-felépítés a darab több szintjén érvényesül. A rövid, pár ütemes, kettősvonallal elválasztott egységek csoportokra oszthatók egy-egy előadói technika és motívumrendszer mentén, ebből a szempontból „más színűek”: *sul tasto*, *sul ponticello*, *pizzicato*, *col legno* játékmódok, illetve *legato* vagy szaggatottabb szövetek követik egymást. A *Calmo* és *Meno mosso* rész után következnek a mű kis csempedarabjai, sormintát kiadva. Tengelyes szimmetria lelhető fel az A-B-C-D-E-F-A-B-G-B-H-visszatérés-G-B-A-F-E-D-C szerkezet egy szakaszán.

A mű hangkészlete hathangú panelekből építkezik. A *più mosso* tempójelzéstől kezdődően egymást váltja egy kötött sorrendű hat hangos egységet ismételtető rész és egy 1+2 hangból álló harmóniát repetáló szakasz. Az egymást követő hathangos szakaszoknak csak néhány hangja változik.

Annak ellenére, hogy Madarász Iván változatos hangszíneket előhívó eszközöket alkalmaz, mint ahogy Jeney Zoltán darabjában, a *Soliloquium No. 2*-ben (lásd: 4.4. fejezet), a *Mozaikokban* a zenei anyag nem hangszerspecifikus.

Togobickij Viktor (1952-1999) 1952-ben, a szibériai Kupino városában született. Tanulmányait 1977-ben a leningrádi főiskolán fejezte be Oreszt Jevlahov osztályában. Magyar feleségével együtt Magyarországra költözött, és attól kezdve munkásságával a hazai zenei életet gazdagította.¹⁷ Szívesen komponált klasszikus apparátusokra, mint például zongorás trió, vonósnégyes stb., és hegedű szólószonátája is született 1993-ban.¹⁸ A szabályszerű, három tételes formába öntött darab egy közepes sodrású első, lassú második és friss harmadik tételből áll. A mű hangvétele és szerkesztése, a két szélső tétel feszes

¹⁷ Hollós Máté: „Togobickij Viktor szerzői estje.” *Kritika* 20. (1991): 45.

¹⁸ Hollós/1997, 129-132. 132.

ritmikája, és a lassú tétel ezzel kontrasztban álló narratív igénye, *espressivo* fogalmazás- és előadásmódja a hallgató elé vetíti az előképet, az orosz zene hagyományát.

A leningrádi alapos hangszerismereti gyakorlat nyomát érezheti a hegedűs a Szólószonáta gyakorlása és előadása közben.¹⁹ Togobickij Perényi Eszternek ajánlotta művét, aki később *Dedicated to Eszter Perényi* című lemezére is felvételt készített belőle.²⁰

Szunyogh Balázs (1954-1999) középiskolában Soproni Józseftől, a Zeneakadémián Petrovics Emiltől sajátította el a zeneszerzés mesterségét, majd később Alfred Uhl óráit látogathatta Bécsben Herder-ösztöndíjasként (1979-1980).

A zeneirodalom fejlődését szerves folyamatnak tekintette. Munkásságát mélyen átszötte a tradicionális formák szeretete, alkalmazásuk nem jelentett számára nehézséget. A tizenkétfokúságban viszont új lehetőségeket látott, melyek a dúr-moll tonális rendszeren túlmutatnak, de számára nem a tonális végét, hanem annak kiterjesztését jelentették.²¹ Szólóhegedűre írt műve bár nem a Szólószonáta nevet viseli, formai és tartalmi szempontból is teljesíti a műfaj támasztotta kritériumokat, amikről maga a szerző ír:

Három tétel szólóhegedűre c. darabomat 1978 februárjában fejeztem be. A két szélső tétel gyors, a középső lassú. Az első tétel (*Allegro agitato*) energikus akkordokkal indul, majd egymással szoros rokonságban levő anyagok bontakoznak ki. Végül határozott ritmikus-akkordikus anyaggal zárul az első rész. Ezután középső szakasz következik, majd részben átalakítva újra megjelennek az első rész anyagai. A második tételben (*Lento cantabile*) háromhangos (c, desz, esz) alapsejtből bontakozik ki a melodikus anyag, fokozatosan felölelve az Asz-dúr hangjait. Az utolsó új, addig hiányzó g-hang indítja a középső szakaszt, ami után kettősfogásokkal gazdagítva visszatér a tételelő részének melodikus anyaga. A harmadik tétel (*Presto*) háromféle — gyors pergőmozgású, szinkopás-ritmikus, hangismétléses — anyag feldolgozásából épül fel, állandó belső variálás útján.²²

A háromtétéles mű karakter szempontjából meghatározó tulajdonsága a ritmikája, mely különösen a második és harmadik tétel esetében kifejezetten kevés ritmusértékből építkezik, a változatosságot az állandóan változó ütemmutató adja. A változékony metrika miatt az ütemek érzékelésének lehetősége majdnem teljesen

¹⁹ Hollós/1997, 130.

²⁰ *Dedicated to Eszter Perényi*. (Budapest: Hungaroton Classic, 1999.) HCD 31784

²¹ Hollós/1997, 116-120. 117.

²² Országos Filharmónia Műsorfüzet 18. (1978. május)

megszűnik, a negyed lüktetés dominál, amelyen belül a nyolcadok a folytonos mozgás érzetét keltik.

Tihanyi László (1956-) zeneszerzői attitűdjét a tájékozódás, a jövőbe nézés, a gondolkodás és a határozott küldetéstudat jellemzi. Először, tízes éveiben Madarász Ivántól, majd a főiskolán Sugár Rezső osztályában tanult zeneszerzést. Ezekben az években meghatározó volt számára a hallgatótársaival, Csapó Gyulával, Serei Zsolttal, ifj. Kurtág Györggyel és Márta Istvánnal közös tanulási folyamat. Mindig a legújabb zenei irányzatok által kutatva először Sztravinszkij és Lutosławski művészete, majd az amerikai minimálzene és az új bécsi iskola képviselői váltak számára fontossá.²³ Később a zeneszerző számára Olivier Messiaen vált origóvá, és nyitott ajtót további inspiráció felé.

Messiaen nyomán egyszerre két irányban kezdtem tájékozódni a francia zenében. Ugyanakkor lett számomra fontos Berlioz, mint amikor Boulez. A korai Boulez-darabok ugyan a legszigorúbban szerkesztett strukturalista művek, színgazdagságuk mégis lenyűgözött. Kitágult azután a horizontom az amerikai zene irányába is: Cage, egy időben Terry Riley, Steve Reich is fontos volt számomra, ők azonban csak színezték a francia hatást.²⁴

A 80-as évek elején még két zenei műhely nyújtott inspirációs táptalajt Tihanyi számára: a francia Itinéraire csoport, illetve olasz kortársak: Donatoni és Maderna.²⁵

Szólóhegedűre egyetlen művet írt, az 1986-ban született *Attist*. A darab Perényi Eszter felkérésére készült, és az évente megrendezésre kerülő főiskolai hegedűverseny egyik kötelezően választható darabja volt. Bemutatójára 1991-ben került sor Somogyi Péter előadásában, aki később lemezre is vette.²⁶

A mű programzene: Catullus 63. költeményében szereplő Attis történetét meséli el négy tételben: 1. Attis örülete, 2. A gallák tánca, 3. Attis álma és 4. Attis könnyörgése. „A mű prológiában jelenik meg és válik szervező elvvé a Catullus által használt galliambus versritmus: ebből bomlik ki a kompozíció szinte teljes zenei anyaga.” – írja Tihanyi a kotta bevezető szövegében.²⁷

²³ Hollós/1997, 122-128.

²⁴ Hollós Máté: „A latin pillér - Beszélgetés Tihanyi Lászlóval, zeneszerzői "útitervéről"” *Muzsika* 1995 (38/6) (1995. június) 27-29. 27.

²⁵ I. m. I. h.

²⁶ Képzelt utazások. Tihanyi László művei. (Budapest: Hungaroton Classic, 2008.) HCD32484

²⁷ Tihanyi László: *Attis* (Budapest: EMB, 1986) Z. 14099

A tételek *Presto-Presto-Tranquillo-Lento* tempómegjelölésével az *Attis* nem felel meg semmilyen hagyományos forma tételrendjének, Tihanyi szabadon állítja a szerkezetet a narratíva szolgálatába. Annak ellenére, hogy a kortárs hegedűrepertoáron belül az *Attis* a hagyományosabb stílusban írt darabok közé sorolható, ahogyan a zeneszerző életművén belül is, a hegedűdarab mégis frissnek és invenciózusnak hat, felépítésének köszönhetően pedig könnyen értelmezhető mind az előadó, mind a hallgató számára.

1.4. A Négyek

Négy 1950 környékén született zeneszerző munkássága párhuzamos ösvényként fut egymás mellett: Orbán György, Vajda János, Csemiczky Miklós és Selmeczi György ízlése és zenei hitvallása hasonló princípiumokra támaszkodik. A közös nézőpont barátságuk alapjaként szolgál, melyről szívesen nyilatkoznak.²⁸ Környezetük és a kortárs közösség Négyeknek nevezte szakmai csoportosulásukat, ám ezt a megnevezést nem szerették és nem használták. A négy zeneszerző a mai napig alkot, ám munkásságuk jelentős része még az ezredforduló előtt létrejött, és az ebben az időszakban kialakult ars poeticájuk műveik vizsgálata alapján még mindig érvényes.

A zeneszerzés huszadik századi helyzetéről markáns véleménnyel bírnak, és a korszaknak tulajdonított feszültséget igyekeznek saját eszközeikkel feloldani.

Munkásságuk egyik legfontosabb jellemzője a mindent elsöprő vágy annak a közérthető zenei nyelvnek az újra megtalálására és ápolására, melytől az avantgárd irányzatok fosztották meg a zeneszerzőket és a zenehallgatókat. Ehhez kapcsolódó közös igény a közönséggel folytatandó kommunikáció. A befogadható zene írásának vágya a szerzők nagy mennyiségű, különböző alkalmazott zenei munkáik elvégzése során megtapasztalt identitásválságának következménye, melyet a kortárs szakmai közeg kötött, és általuk szűk látókörűnek érzett elveinek tulajdonítottak. A négyük között alakult barátság és szakmai egyetértés nyújtotta támogatás hatására „levethették” az elvárásoknak megfelelni akaró pózt, és saját, eklektikus stílusukban alkothattak, mely az őket érő Bartók-inspirációktól az operett hatásán át a Beatlesig tartó zenei impulzusokból táplálkozott.²⁹

Sok forrásból – és ezekből felvállaltan és bátran merítő – stílusuk rendszeresen felvetette a kérdést, hogy milyen mértékben van szükség bizonyos elődök munkásságának folytatására, az „újraalkotásra”. Az erre a jelenségre irányuló kérdések általában vehemens

²⁸ Varga Bálint András: „A négyek (?) - Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal.” *Muzsika* 1990 33/1-12 (1990. november): 19-26. 19.

²⁹ I.m. I.h.

válaszokat vontak maguk után az érintett zeneszerzők részéről. A Hollós Máté kötetében megjelent beszélgetésben például Selmeczi György így nyilatkozott:

Ez nagyon érdekes terület, csemege a számomra. Arról van szó ugyanis, hogy ha valami hasonlít valamire, akkor a kritika előszeretettel írja, hogy stílusgyakorlat. Ha visszatekintünk a zenetörténetre: teljes stílusgyakorlat-korszakokat látunk! [...] Le kellene szoknunk az atelier-megbélyegzésről, hogy valaki stílusgyakorlatot ír, hiszen nem a stiláris jegy a meg- és elítélendő egy darabban, hanem a tehetség megléte vagy hiánya.³⁰

Mind a négy zeneszerző írt szólószonátát hegedűre, Csemiczky Miklós kettőt is. Az első, 1981-ben, döntően Stravinsky hatása alatt született művéről a 3.2.-es fejezetben írok bővebben. Az összesen öt mű közül csak kettő született az évezredforduló előtt, Orbán György *Sonata per violino solója*, illetve Vajda János *Just for you No.2* című műve. Selmeczi György darabja 2008-ban, Csemiczky Miklós második szólószonátája 2009-ben, Vajda János szólószonátája pedig 2010-ben készült el.

Orbán György, Selmeczi György és Vajda János egyetlen, illetve Csemiczky Miklós második szólószonátája az előzményekből értelemszerűen következve hasonló stílusjegyeket hordoz annak ellenére, hogy Orbán és a másik három komponista műve között eltelt három és fél évtized. A következő beszámoló született az 1971-ben írt mű előadásáról: „Orbán György szólóműve — a romániai magyar zene egyik legfrissebb sikere — nyíltan hivatkozik a Bach- és a Bartók-előképre. Ágoston András is úgy hegedült, hogy érezzük: mesterien játssza Bachot, Bartókot is.”³¹

Érdemes megemlíteni, hogy amíg Orbán György fiatalkori műve csupán egyetlen tétel, és nem egybekomponált tételek sora, addig Vajda, Selmeczi és Csemiczky kompozíciója a szonáta műfajánál megszokott három, illetve Csemiczky esetében négy tételből áll. Természetesen az elmosódó vonalakkal határolt, de az egyetértés egyértelmű jeleit mutató közös stíluson belül különböző előképeket lehet sejteni a művek mögött. Orbán, Csemiczky és Selmeczi esetében Bartókot, Vajda darabján viszont a népzenei ihletés mellett a jazz erős hatását lehet felfedezni.

Vajda, Selmeczi és Csemiczky egymást követő években elkészült szólóhegedűszonátaiból két mű esetében is a dedikáltként megjelölt hegedűművész, Selmeczi János adta

³⁰ Hollós/1997, 84-85.

³¹ László Ferenc: „Tessék választani! Hanglemezt mindenkinek.” *A Hét* 3/22 (1972. június): (3. évfolyam, 1-26. szám) 8.

elő a Magyar Rádió által szervezett koncerten 2009-ben. Erről a koncertről Molnár Szabolcs írt kritikát:³²

Vajda János eredetileg brácsára írt Szólószonátája könnyen követhető, rutinosan formált kompozíció, mely elég térhez juttatja az előadói fantáziát, sőt néha kifejezetten szélsőséges szubjektivitású interpretációért kiált. Afféle jutalomjáték, mely önmagában ugyan kevésbé tűnik kreatívnak, de könnyedén válhat (és vált is) kreatív energiák keretévé. [...] Selmeczi György Szólószonátájának premierjén magam is jelen voltam és remek kompozíciónak tartottam. [...] Csemiczky Miklós bemutatóként elhangzott művének (II. szólószonáta hegedűre) koncepcionális konzervativizmusa idővel rendkívül nyugtalanítóvá válik (ha személyesebben szeretném kifejezni magam, akkor kifejezetten provokatívva). Eleinte megnyugtató, hogy lehet tudni, mi fog történni, hogy a zenei eseménytörténet makettszerűen jelenít meg klasszikus formaalveket. Még azt sem lehet felróni Csemiczkynek, hogy témái nem eléggé izmosak ahhoz, hogy a hivatkozott formákat kitöltsék és fenntartsák. Erénye a kompozíciónak az is, hogy tisztában van önmagával, és pontosan célozza meg saját dimenzióit, monumentalitása nem tűnik pöffeszkedésnek. Ám idővel mégiscsak eluralkodik bennem az érzés, hogy amit hallok, valóban csak makett, melynek felépítése önmagáért való, másokat közreműködésre nem invitáló játék. Ilyennek képzelem a felnőttkori vasútmodellezést.

2. Az 1956-1989-ig tartó időszak szólóhegedű művei előadásának problematikái, a művek hangszereszerűsége

A zeneszerzők elsődleges törekvése a szólóművek komponálásával kapcsolatban a huszadik századtól kezdve – ellentétben a romantika képviselőivel – nem az előadó virtuóz hegedűjátékának kiemelése. Az új cél az elképzelt zenei idea hangszeren történő megvalósítása. Bartók Szólószonátájának hegedűre írt invenciózus fordulatai kihívás elé állítják az előadót, de a leírt hangok mindegyike megvalósítható. Az őt időben követő zeneszerzők számára nem csak a stílus, a forma és a harmóniavilág tekintetében vett függetlenedés bizonyult komoly feladatnak. Bartók a hegedű adottságainak innovatív kihasználására talált lehetőségei még a mester életművén belül is egyedülállóak, ezért sokaig ez a mű jelentette az új kiindulópontot a magyar szerzők számára.

A 20. század második fele hegedűirodalmának hangszerhasználata – hasonlóan a művek más paramétereihöz – igencsak heterogén. Ennek oka a zeneszerzők különböző

³² Molnár Szabolcs: „Műhely a stúdióban. Két este a Magyar Rádió kortárszenei hangversenyciklusából.” *Muzsika* 53/7 (2010. július) 29-31. 30-31.

mélységű hangszerismerete mellett a stílusirányzatok különbözőségével függ össze nagy mértékben.

A diatóniától való eltávolodás sok esetben a hegedűtechnika bevett gyakorlatától való eltávolodást jelentette. A dodekafon dallamok előadásának esetleges kényelmetlen érzetét viszont nem csak az okozza, hogy a hegedűjáték metodikája, a hangszerpedagógia a barokk, klasszikus és romantikus hegedűirodalom repertoárjának előadására készít fel, hanem az etűdirodalom és a skálázás gyakorlata is alapvetően a konszonáns akkordokból és a hétfokú hangsorokból építkező művek fogásrendszerét és intonációjának biztonságát alapozza meg.

A bartóki örökséget követő zeneszerzők művei rendszerint rutinszerűen előadhatóak a zeneirodalmi kánon hegedűrepertoárján nevelkedett hegedűs számára, de ez nem jelenti azt, hogy ezek a művek nélkülözik a komplex ritmikai, formai, illetve többszólamúság esetén a szólamvezetésbeli megoldásokat. Kocsár Miklós, Selmeczi György, Borgulya András, Orbán György, Szokolay Sándor, Petrovics Emil, Dávid Gyula, Vántus István és Papp Lajos a magyar zeneszerzés hagyományának hangszertechnikai rendszerén belül marad.

A hegedűre komponált művek esetében jó hangszerszerűségnek lehet érteni minden olyan technikai megoldást, ami vagy a hangszer optimális zengését, megfelelő megszólalását segíti, vagy a zenei szándék megvalósításának szolgálatában áll.

Togobickij Viktor, Tihanyi László és Szunyogh Balázs kompozíciója számára bár nem Bartók Szólószonátája szolgál előképként, műveikben kifejezetten az előadónak kedvező írásmóddal találkozhatunk. Sugár Miklós esetében hasonlóképp, speciális hangszertechnikai effektusokkal kiegészülve.

Farkas Ferenc és Madarász Iván szólódarabjainak dallamfordulatai – talán a tizenkétfokú hangkészletre történő fókuszáltság miatt – feltűnően szűk ambitusban mozognak, ezzel akaratlanul is könnyebb interpretációt biztosítva a hegedűs számára.

A hangszerszerűtlen fordulatok lehetnek a jobbkez vagy a balkéz számára nehezen megvalósítható technikai szakaszok. Jobbkezet érintő problémakörbe tartozik a túl sok, következtelen irányba történő, elkerülhetetlen húr váltás gyors tempó mellett. Ilyen jelenség található például Papp Lajos *Vázlatok szólóhegedűre* című művében (15. kottapélda).



12. kottapélda: Papp Lajos: *Vázlatok szólóhegedűre*, 1. tétel, 20. ütem

Jeney Zoltán és Dubrovay László műve is kivételnek mondható a repertoáron belül. Jeney Zoltán *Soliloquium No. 2* című darabja nem hangszerspecifikus: bármilyen hasonló regiszterrel és hangterjedelemmel rendelkező dallamhangszeren előadható lenne. Dubrovay László *Solo Nr. 1* című darabja pedig új hangzásokkal kísérletezik. Egyikőjük sem törekszik a hegedű klasszikus adottságainak kidomborítására. Mindkét szerző műve különböző hangszerekre írt szólóművek ciklusának darabja.

Az előadói szemszögből legkomplikáltabb művek közé tartozik Láng István *Villanások*, Bozay Attila *Ritornelli* című darabja, és Székely Endre mindkét szólószonátája. A komponisták az avantgárd hangkészlet használatakor gyakran figyelmen kívül hagyják a megvalósíthatóság kérdését. Ilyen típusú helyzetek a *legato* ív alatt lévő fekvés- és hűrváltást igénylő menetek (16. kottapélda), a több húr különbséggel, egy síkban elhelyezkedő hangok egymásutánja (17. kottapélda), vagy az egyszerre nem lefogható, több kézhelyzetet igénylő akkordok (18. kottapélda). Ezek a jelenségek mindhárom szerző esetében megfigyelhetők.



13. kottapélda: Láng, Villanások, 2. tétel, részlet



14. kottapélda: Láng, Villanások, 2. tétel, részlet



15. kottapélda: Láng István: Villanások, 3. tétel, részlet

Székely Endre szólószonátaival kapcsolatban felmerül a gyanú, hogy ujjrendi lehetőségek előzetes egyeztetése nélkül készültek el. Erre utalnak a praktikus szempontot nélkülöző *glissandók* (19. kottapélda), a már említett kötőív alatti gyakori fekvésváltás (20.

kottapéllda), kényelmetlen *tremolo* kettősfogásban (21. kottapéllda), kétpozíciós akkordok (22., 23. kottapéllda), illetve könnyed karakterben nehezen kivitelezhető futamok (24. kottapéllda).



16. kottapéllda: Székely: 1. szólószonáta, 1. tétel, részlet



17. kottapéllda: Székely: 1. szólószonáta, 1. tétel, részlet



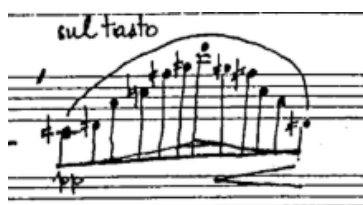
18. kottapéllda: Székely Endre: 1. szólószonáta, 2. tétel, részlet



19. kottapéllda: Székely Endre: 1. szólószonáta, 3. tétel, részletek



20. kottapéllda: Székely Endre: 2. szólószonáta, 1. tétel, részlet



21. kottapéllda: Székely Endre: 2. szólószonáta, 3. tétel

Összefoglalásként, illetve a darabok kottáinak hangszerrel is történő tanulmányozása után arra lehet következtetni, hogy míg a disszertáció tárgyát képező művek egyik része

Bartók Béla hegedűre született műveivel hasonló technikai, előadói és zenei problémákat vetnek fel, a repertoár másik fele más jellegű kihívások elé állítja az előadót: önfegyelemre, alapos felkészülésre és bőséges ujjrendi tervezésre buzdítanak.

3. Négy esettanulmány

3.1. Kocsár Miklós: Sonata per violino solo

Keletkezéstörténet

Készült: 1961 és 1991 között, áll a kotta elején. Mi történt harminc év alatt?

Kocsár Miklós (1933-2019) 1959-ben, nagy sikerrel diplomázott Farkas Ferenc növendékeként a Zeneakadémián. A tanulmányaiban végig jeleskedő hallgató magabiztosan megszerzett zeneszerzői tudását kamatoztatta a diploma utáni években.³³ Ebben az időszakban született a *Sonata per violino solo*, azonban a zeneszerző nem bocsátotta közre művét, és az ősbemutatóra csak bő harminc évvel később, 1993-ban került sor Perényi Eszter előadásában Budapesten, a Bartók Emlékházban.³⁴ Hogy ez miért alakult így, a szerző meséli el a Muzsika egy 1994-es számában:

Épp mostanában fedeztem újra fel hegedű Szólószonátámat, amelyet nem sokkal a diploma után írtam. Mikor annak idején egy hegedűs barátom eljátszotta, elment a darabtól a kedvem. Nemrégiben Perényi Eszternek mutattam meg, aki nyomban többféle előadói ötletet vetett fel. Megtaláltam a szonáta 2. és 3. tétele elveszettnek hitt anyagát, és visszabújtam az évtizedekkel korábbi darabba, hogy kiteljesítsem.³⁵

Arról, hogy jelentett-e nehézséget a komponálás különböző fázisai között eltelt három évtized, így beszél:

A tavalyi Bartók Emlékház-beli hangversenyen azt hitték, új mű bemutatóját hallják, s még a közönség szakmai részét is meglepte, hogy 30 éves a darab első tétele. Persze keletkeztek új zeneszerzői eszközeim is az évtizedek során, de vissza tudtam helyezkedni egykori önmagamba.³⁶

A Szólószonáta hallgatása és elemzése során megkerülhetetlen Bartók nevének említése. Jelenléte akár konkrét idézetek, akár a zenei nyelv alapján nyilvánvaló. Emiatt –

³³ Gelencsér Rita: *Kocsár Miklós*. (Budapest: Mágus, 2001.) 6.

³⁴ Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Kocsár Miklós: Gordonkaverseny.” *Muzsika* 1994 37/4 (1994.04.) 37.

³⁵ I.h.

³⁶ I.h.

bár nem a jelen darab esetében, hanem általánosan vonatkoztatva a zeneszerző munkáira – sok kritika érte Kocsárt, mint ahogy generációjának többi tagját is a hozzávetőlegesen 1970-től 1990-ig tartó periódusban.³⁷ Érzékelte, hogy új irányzatok hódítanak maguknak teret, és kortársai is új módszerekkel dolgoznak.³⁸

Kocsár Miklós komponálási stílusában is mérőöldkő jelentőségű változás történt *Dialoghi* című műve elkészültével, melyet kétéves alkotói csend előzött meg.³⁹ Így nyilatkozott Kocsár Miklós az említett mű megjelenése kapcsán Földes Imrével való beszélgetése során, ami úgy gondolom, hogy utólag érzékletesen illusztrálja azt a periódust, melyben a Szólószonáta született:

Felismertem, hogy a zene fejlődésének nem bartóki útjai is vannak. Olyan eszközökre találtam, amelyekkel zenei elképzeléseimet jobban tudom kifejezni. Rájöttem arra, hogy Bartók lezárt, sajátos forma-, dallam- és harmóniavilága kifejezésemben korlátoz. A külföldi tanulmányutak is [...] megerősítettek abban, hogy nem járhatok Bartók útján. Mindig ezt vágták a fejünkhöz: Bartókosak vagyunk! Mindig Bartókosak.⁴⁰

Elemzés

Kocsár szólóhegedűre írt műve nem tonális zene. Habár gyakran találkozunk benne hármashangzatokká horizontálisan összeálló hangokkal, legfeljebb feltételezett harmóniai felépítésről beszélhetünk a hangszer jellegéből adódó alapvető egy- vagy legfeljebb kétszólamúsága miatt.

A mű három tételből áll. A tételek rendje karakterük és tempójelzésük (*Allegro moderato* első tétel, *Andante sostenuto* középső-, és *Allegro vivace* harmadik tétel) alapján sokkal inkább követi egy versenymű felépítését, mint a szonátáét.

Az első tétellel kapcsolatban fontos tisztázni az elején, hogy szonátaformának tekinthető-e. Annak tekinthető abból a szempontból, hogy van egy főtémája és egy ellentétes hangvétellű melléktémája, és ezek vissza is térnek a tétel során. Viszont kidolgozási része egyáltalán nincs, ezért semmilyen hangnemi terv, vagy arra való utalás nem támasztja alá a formát. Én mégis a szonátaforma elnevezései szerint főtémaként és melléktémaként fogok hivatkozni a tétel két főbb témájára, hasonlóképpen ahhoz, ahogy a szerző a hasonló formában írt Gordonkaversenyéről beszél:

³⁷ Földes/1969, 53-66. 53-54.

³⁸ I.m. I.h.

³⁹ I.m. I.h.

⁴⁰ I.m. I.h.

Voltaképpen csak két téma alkotja, kidolgozás nélkül. Ám a témák hol pusztán csak megjelennek, hol szinte feldolgozásszerűen kibomlanak. A főtéma hosszan kiterítve tűnik föl, a melléktéma csak jelzésszerűen. A kvázi-visszatérésben a melléktéma terebélyesedik el, s a főtéma korlátozódik lényegi motívumára. Ilyesfajta szellemi játékok teszik aktuálissá számomra a szonátaformát. S egyáltalán, az ellentétek szembeállítás az, ami mindig jelen volt a zenében.⁴¹

Jelen esetben a főtéma, a főtémának egyfajta pár-témája és a melléktéma váltakozik, variálódik, fonódik egybe és egészíti ki egymást a tétel során.

A tétel háromnegyedes barokk tánc lüktetésével indul, mely egyszerre bach-i és bartóki referencia. De a *ciaccona*- vagy *sarabande*-tánc ritmusát és metrumát, valamint kötött szerkesztését a tétel nem követi a későbbiekben, csak a műfaj kijelölésére szolgáló jelzésként van jelen. A jellegzetes, magyar hangvétellű, lehajló éles ritmus után szextolák eltolt hangismételgetéses csoportjai alkotják motivikailag a főtémát. Ez a figuráció rokona a Bartók Hegedűversenyében (2.) található egyik motívumnak (25., 26. kottapélda).



22. kottapélda: Kocsár, Sonata, 1. tétel, 1–8. ütem



23. kottapélda: Bartók, Hegedűverseny (2.), II. tétel, 50–51. ütem

A nyolc-ütemes főtéma beletorkollik egy újabb témába, amellyel később is mindig együtt jelenik meg, ám ezek esetenként egymástól független mértékben bővülnek. Ez a téma *mezzoforte* és *legato*, ellentétben a főtéma *risoluto* karakterével szemben. Kétszólamú indulása, imitáló szólambelépései barokk invencióra emlékeztetnek, valamint az ezt követő

⁴¹ Hollós, i.m., 37.

ütemekben lévő kettős kötések alatt bűvő alsó szólam a barokk szólószonáták basszusmenetét utánozza (27. kottapélda).



24. kottapélda: Kocsár: Sonata, I. tétel, 9–17. ütem

A két téma egymást váltva kétszer-kétszer fordul elő, mielőtt a melléktéma megszólal. Érdekes megjegyezni, ahogyan maga a szerző is mondja Gordonkaversenye szerkesztése kapcsán: a témák sosem jelennek meg kétszer ugyanúgy, a téma előfordulásai csak az ismertetőjegyeket hordozzák, változatai egymásnak.

A melléktémát inkább melléktéma-területként lehet értelmezni, mely egy A–Av–B–Avv sorszerkezetű, kupolás dallamvonalú, új stílusú népdal négysoros formáját rajzolja fel. A melléktéma-területet követően a tétel végéig nem szabályszerű sorrendben jelentkeznek a témák, melyeknek a karakterei is megváltoznak inntől. A világosan elkülönülő szakaszok variációs forma hatását keltik. A 138. ütemtől kezdve *Allegro* kódarész indul a melléktéma elemeit magába szőve, majd a tételt a főtéma töredéke zárja le *pianó*ban (2. táblázat).

1-8. ütem	A (főtéma)	Allegretto 88-104.	B var.
9-17. ütem	B (főtémát követő pártéma)	Tempo I. 105-108.	A
18-21. ütem	A	109-121.	B
22-40. ütem	B	Meno mosso 122-137.	C
41-55.	C (melléktéma)	Allegro 138-158.	C var.
Tempo I. 56-67.	A var.	Calmo 159-162.	A
68-87.	A+C egyszerre		

2. táblázat: Az első tétel szerkezete

A második tételben két lassú szakasz fog közre egy élénkebb középrészt, melyhez *cadenza* kapcsolódik. A két szélső, *Andante sostenuto* rész tulajdonképpen „kiírt *ad*

libitum”. A tétel kezdetén *andante sostenuto* tempómegjelölés olvasható. A szerző ezzel már előrevetíti a tétel dallamának hangvételét. Ez a melódia egy lassú, de állandóan lüktető és hullámzó szövet, amit a lélegzetvételek ellenére összefog a közös tempó (*andante*). Az első sor elején hiányzik az ütemmutató, ami talán nyomtatási pontatlanságnak köszönhető, mégis értelmet nyerhet az első területet tekintve, hiszen egyedül a szünetek hosszúságából derül ki a metrum, az ütemsúlyokhoz nem alkalmazkodik a zenei anyag. A leírt hangok alapján páros lüktetést is érezhet a hallgató.

Egy két hangból álló motívummal, egy lefelé hajló kvartttal indul a tétel, mely levegővételes megtorpanások után harmadik próbálkozásra fejlődik csak tovább. A megszakítások és a motívumok variált ismételtetése miatt teljes mértékben improvizáltnak ható rész nehézkes építkezése a *Più andante* részre vezet fel, mely az első tétel már szinte mottóként működő motívumát mondja el újra, a lehajló kisszekundot, mely az első tétel két témájában tűnt fel.

Az *Allegretto* rész kvintenként emelkedő, sejtelmes trillái és *crescendáló pizzicatói* a tétel tetőpontjára való felvezetés érzetét keltik. Négy húrt bejáró ívük ellenére nem érkeznek el az igazi kulminációhoz. Bár távoli asszociációnak tűnhet, a *Meno mosso* tempójelzésű résznél a 64–65. ütemben Bartók Divertimentójának megfelelő részekor hasonló motívum csendül fel (28., 29. kottapélda):



25. kottapélda: Kocsár, Sonata, II. tétel, 64–65. ütem

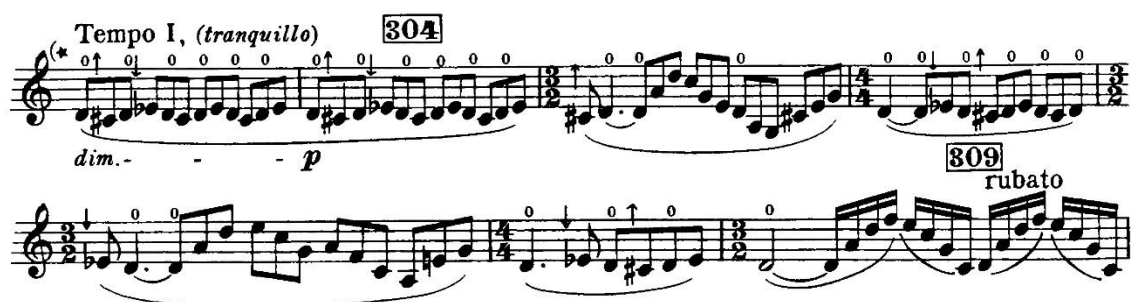


26. kottapélda: Bartók, Divertimento, II. tétel 17. ütem

A középrész és a tételt záró *Andante sostenuto* rész közé *cadenza* ékelődik, mely viszont egyértelmű utalás vagy idézet Bartók Hegedűversenye (2.) első tételének *cadenzájára*, pontosabban annak kezdetére, ám Kocsárnál ez a zenei anyag nem kerül kifejtésre úgy, mint Bartók versenyművében, illeszkedve Kocsár szonátájának terjedelembeli arányaihoz (30. és 31. kottapélda).

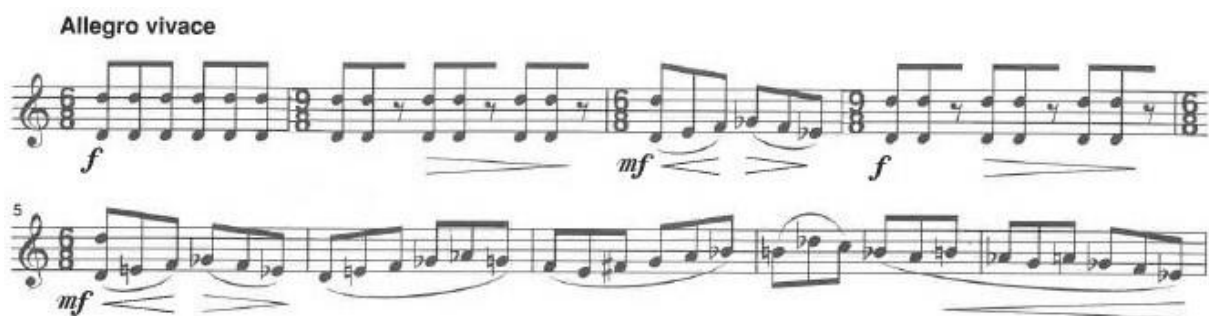


27. kottapéllda: Kocsár: Sonata, 2. tétel, 67–81. ütem



28. kottapéllda: Bartók, Hegedűverseny (2.), I. tétel, 304–308. ütem

A harmadik tétel egy kirobbanó *Allegro vivace*, mely feszes ritmikája 6/8 és 9/8-ban váltakozik. Az első téma többféle szempontból Bartók Szólószonátájának *Presto* tételére emlékeztet: *perpetuum mobile*-mivolta, a páratlan metrumban repetált kísértékek, melyek *legato* futamokká alakulnak, és legfőképp a kromatikus részletek, melyek szinte megidézik Bartók negyedhangos *ossia*-ját (32., 33. kottapéllda).



29. kottapéllda: Kocsár, Sonata, III. tétel, 1–9. ütem



30. kottapélda: Bartók, Szólószonáta, Presto tétel eleje

A harmadik tétel felépítését tekintve az első tételhez hasonló módon viszonyul a szonátaformához, ám ebben az esetben a témák szerepét átértékelve rondó formaként is értelmezhető. Az első téma-terület és a vele kontrasztban álló hangvétellű második téma-terület váltakozásai szimmetrikusan helyezkednek el, körülfogva egy szakaszt, mely az első tétel melléktémáját idézi a harmadik tétel főtémaszakaszára emlékeztető kommentárokkal kiegészülve (3. táblázat).

A-első téma	B-második téma	A	C- 1. tétel melléktémája	A	B	A	Coda
1-42. ütem	43-65. ütem	66-82. ütem	83-119. ütem	120-147. ütem	148-174. ütem	175-198. ütem	199-206. ütem

3. táblázat: A harmadik tétel felépítése

A nyolc ütemes *Coda* három ütemében feltűnik az első tétel kezdőmotívuma, ami egyben az egész darab „jelmondata” is, majd egy ütemnyi general pausát követően pedig egy olyan motívummal zárul a mű, aminek megjelenése meglepetésszerű, hiszen egészen eddig nem fordult elő a három tétel során, viszont majdnem ikerpárja Bartók versenyműve egy részletének (34. és 35. kottapélda).



31. kottapélda: Kocsár: Sonata, 3. tétel, 203-206. ütem



32. kottapéllda: Bartók: *Hegedűverseny (2.)* 1. tétel, 92-es próbajelzés

Egy bevett dramaturgiai eszközzel zárja le a szerző a művet, ami szintén Bartók műveiből lehet ismerős.

Bartók 44 hegedűduójának köteteiben gyakran találkozhatunk hasonló befejezéssel:⁴² egy lendületes duó végén egy elütő karakterjelzésű, rendszerint lassabb tempójú dallam jelenik meg, vagy először vagy sokadik alkalommal, majd egy üres ütem után meglepetésszerűen hat az eredeti tempó és lendület visszatérése, végül pár ütemben, általában egyetlen motívummal zárul a tétel/duó (36. kottapéllda).

Meno mosso, ♩ = 104

rallentando - - - - - Tempo I.

(50*)

33. kottapéllda: Bartók: 44 hegedűduó, 35. Rutén kolomejka, részlet

Kocsár Miklós *Sonata per violino solo* című művének lejegyzése könnyen olvasható, pozíciói hangszerszerűek. Hegedűsként élvezet játszani, a szerző fúvós múltja ellenére a hangszerre való komponálásbeli jártasságról tesz tanúbizonyságot.⁴³

⁴² Például: 35. Rutén kolomejka, 16. Burleszk

⁴³ Hollós, i.m., 37.

Kocsár szavai a vonós hangszerekre való komponálásról:

Sokáig azt hittem, nem is értek úgy a vonós hangszerekhez, mint a fúvósokhoz. Nem tanultam játszani rajtuk, míg harsonán, klarinéton igen. A vonósokhoz zenekari érdeklődésem vezetett el. Igyekeztem alkalmat keresni kipróbálásukra: kísérőzenékben, majd a Veszprémi Kamarazenekari Fesztiválra szánt kompozíciókban. [...] ...főiskolás koromban gond nélkül komponáltam vonósokra: hegedű-brácsa duót, hegedű-zongora szonátát és vonósnégyst.

Bár arról nem szól semmiféle forrás, sem szakirodalom, hogy pedagógiai céllal jött létre a Szonáta, véleményem szerint e mű saját zenei értéke mellett kiváló előtanulmányként szolgálhat Bartók monumentális művének megtanulásához a hegedűsök számára. Remek lehetőséget teremt a huszadik századi dallamformálás, stílusjegyek és technikai eszközök elsajátítására.

3.2. Csemiczky Miklós: Sonata per violino solo 1981.

Keletkezéstörténet

Csemiczky Miklós első szólószonátáját zeneakadémiai tanulmányai alatt írta mindössze egy hét alatt. A mű nem zeneszerzés főtárgyórai kötelező feladatként, vagy stílusgyakorlatként, hanem szabad kompozícióként született, ezért felmerül a kérdés, hogy az akkor még diák Csemiczky miért ebben a kötött műfajban és miért éppen hegedűre írt darabot.⁴⁴

A hangszerválasztás okairól a zeneszerző így mesélt:

A konzis éveim alatt, majd a Zeneakadémián még inkább volt egy nagy szerelmem: Stravinsky. [...] Volt egy darab a neoklasszikus darabjai között, az Apollon Musagètes, abban volt egy hegedűszóló. Ez a hegedűszóló engem hihetetlenül inspirált, illetve Stravinsky Hegedűversenye. Vannak is Stravinskyra emlékeztető elemek a szólószonátában. Abban az időszakban tulajdonképpen minden darabomra jellemző volt, hogy valamilyen módon kapcsolódott Stravinsky zenéjéhez.⁴⁵

Arra a kérdésre, hogy az orosz zeneszerző munkásságának mely aspektusa inspirálta, melyek azok a szakmai fortélyok, melyeket elsajátított művészete által, így felelt:

Azt hiszem, nem nagyon lehet szétválogatni az egyes elemeket, hogy zenéjének melyik paramétere az, ami igazán vonzóvá teszi. Talán az összes együtt: a magatartás, Stravinsky bámulatosan nyitott, tulajdonképpen minden stílust integráló magatartása, és természetesen ez a fantasztikusan egyéni hang, amivel az egész zenetörténetet össze tudta gyúrni maga számára. Ebben a darabban nagyon sok barokkos mozzanat van. A Hegedűverseny két középső tételében barokk reminiscenciák vannak, mely szintén nagyon vonzó volt.⁴⁶

⁴⁴ Beszélgetés Csemiczky Miklóssal a Zeneakadémián 2024. március 28-án. Hangfelvétel.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

A Zeneakadémián Sugár Rezső és Petrovics Emil tanították zeneszerzésre, akik [Csemiczky Miklós szerint] szabad teret engedtek a növendékek fantáziájának, ha látták, hogy a hallgató rendelkezik a tervei megvalósításhoz szükséges képességekkel.⁴⁷

Mindkét kedves tanárom mondott egy-egy érdekes dolgot Stravinskyval kapcsolatban. Sugár Rezső azt mondta: „Nahát, formálni aztán ne tanuljon Stravinsky-től!” Ezen azóta is gondolkodom. Sok szempontból igazat is lehet neki adni. Tanár úr a klasszikus formára gondolt, mely a bécsi klasszika összefüggő formáira vonatkozott.

A másik megjegyzés Petrovics Emiltől származik, aki szintén nagyon szerette Stravinskyt, és Bartókkal hasonlítva össze a következőket mondta: „Bartók nagyon keskeny út, Stravinsky viszont egy nagyon széles út.” Bartóké zárt, jól megszerkesztett, elemezhető zene, Stravinskynál a helyzet „nem ilyen egyszerű”.⁴⁸

Amellett, hogy az orosz zeneszerző nagy hatással volt a *Sonata per violino* solo zenei szövetére, a Csemiczky Miklós előtt a szólószonáta műfajában alkotott művek közül ideálként mindenképp Bach szólószonátái és partitái lebegtek. A zeneirodalmi kánonba bekerült művek közül viszont megkerülhetetlen Bartók nagy formátumú, 1944-ben született Szólószonátája, mely a műfaj történetén belül térben és időben oly közel született. Csemiczky viszont – Petrovics Emil mondását követve – nem kívánt a zeneszerző-előd nyomába lépni. „Bartók műve minden szempontból olyan mértékben feszegeti a határokat, hogy továbbfejlesztendő kiindulópontként már nehezen értelmezhető.”⁴⁹

Csemiczky Miklós elkészült szólószonátáját Kánya Andrea, akkori zeneakadémiai hallgató adta elő először, a bemutatóra a Zeneakadémia zeneszerzés tanszékének növendékkoncertjén került sor.⁵⁰ Többször elhangzott a Fiatal Zeneszerzők Csoportja által szervezett koncerteken, melyek frissen végzett növendékeknek biztosítottak megszólalási lehetőséget. A darab nyomtatásban a Zeneműkiadó Vállalat közreadásával, egy évvel elkészülte után jelent meg, és maga a kézirat került sokszorosításra.⁵¹

3.2.2. Elemzés

A *Sonata per violino solo* a szerző definíciója szerint „felvállaltan szonáta típusú darab”.⁵² Ez a négytételes mű esetében a tételek rendjére és szerkezetére nézve is igaz.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Beszélgetés Csemiczky Miklóssal a Zeneakadémián 2024. március 28-án. Hangfelvétel.

⁵⁰ Pontos dátum nincs feljegyezve.

⁵¹ Csemiczky Miklós: *Sonata per violino solo*. (Budapest: EMB, 1984.) M080123874.

⁵² Beszélgetés Csemiczky Miklóssal a Zeneakadémián 2024. március 28-án. Hangfelvétel.

A zeneszerző minden tétel elején – így az első tétel esetében is – pontos metronómjelzéssel indikálja a tempóra vonatkozó kívánalmait. Egyéb interpretációs utasítással itt nem látja el az előadót.

Az első tétel szonátaforma, melyben felfedezhető a motívumok mozaikszerű illesztésének és variálásának technikája is. $\frac{3}{4}$ -ben kezdődik, de változó metrikájú, alapvető lüktetését a negyedek adják. A tétel építőelemei a tizenhatodok, melyek időszakosan megszakított zakatolással képzik a tétel folytonosságát.

Bár egyértelmű hangnemet nem lehet a nyitótétel esetében megállapítani, fontos szerepet tölt be az Esz hang: esz-moll akkordfelbontással indul a főtéma és Esz-dúr akkordon zárul a tétel. Gyakran előfordulnak nagy hangközugrások, a rövid és hosszú hangok különbségével való játék; a hangközök között a kisterc dominál.

Ezen tulajdonságok közül a *forte* induló főtémára az összes jellemző. Esz-moll akkorddal indul, rövid és hosszú hangok feszülnek egymásnak. Hangkészlete a 6. és 7., átvezető ütemet leszámítva egy kvinten belül mozognak, 3-4 hangból álló skálarészleteket tartalmazva, de egyes hangok más regiszterbe vannak transzponálva. Az oktávtörések miatt ezek az egységek 1-2 hangos részletekké fragmentálódnak (37. kottapélda).

A téma kiváló dramaturgiával rendelkezik: egy *forte* kijelentés, ezen kijelentés megismétlése és megtoldása önmagából vett motívummal halkán, majd harmadjára megint erőteljesen, *crescendo* felfutással. A főtéma minden eleme dominóként csatlakozik a következő módon: a, ab, b_vc, c_vd. A második elem megismétli az előző elem utolsó két „szótagját”, és kommentál, majd a 6-7. ütemben egy giszről induló ti-sor továbbvezet a főtéma (A) variált változatára (B, 37. kottapélda).⁵³



34. kottapélda: Csemiczky, Sonata, 1. tétel 1-7. ütem: a főtéma szerkezete: a, ab, b_vc, c_vd

⁵³ A témákat a szerkezet bemutatásának megkönnyítése érdekében betűk jelölik az 4. táblázatban.

A melléktéma-terület motivikailag három szakaszra bontható: a kétszólamú, két részből álló melléktémára (C, D), az azt követő repetált tizenhatodokból épülő részre (E), és a 32-38. ütemig tartó, játékosabb hangulatú dallamra (F), mely már előkészíti a zárótéma megjelenését (4. táblázat).

A 13. ütemben induló melléktéma is két részletből áll: az egyikben – amilyen az első két ütem – nyolcad kíséretes kromatikus kettőskötések szerepelnek, az ütem végén tizenhatod felütés vezet tovább. A másik típusban (D) egy negyednyi ritmusképlet ismétlődik szekvenciálisan (39. kottapélda, 16. ütem).



35. kottapélda: Csemiczky, Sonata, 1. tétel, 13-19. ütem: a két részből álló melléktéma

A zárótéma népies dallam, mely karakterét meghatározza az üres A-húr kitartott orgonapontja, az aszimmetrikus ritmus és a pentachord hangkészlet, valamint négysoros felépítése A-A-B-B(v) sorszerkezettel. A negyedik *népdalsort* félbeszakítja egy trilla, és ezzel elkezdődik az expozíció lezárása egy kvintekkel, üveghangokkal és üreshúrokkal játszó homogén szakasz által (40. kottapélda)



36. kottapélda: Csemiczky, Sonata 1. tétel, 39-67. ütem: a népdal jellegű zárótéma és az expozíció zárószakasza

A kidolgozási részt egyértelmű szakaszlezárás előzi meg. Ez az új terület korábbi motívumokkal dolgozik. Rögtön a zárótéma részletével indul, ezúttal kvinttel lejjebb transzponálva. Ezt egy melléktéma-területhez tartozó (E) ütem szakítja félbe, de a visszatérésig még találkozunk az expozíció minden témájának komponenseivel (4. táblázat).

Expozíció			Kidolgozás		Repríz	
1-7. ütem	A	főtéma-terület	68-71	G	96-98	A
8-12. ütem	B (A-var.)		72	E-részlet	99	F
13-15. ü.	C	melléktéma-terület	73	kromatikus átvezető ü.	100	átvezető ütem
16-19. ü	D		74	E-részlet	101-104	B
20-31.	E		75-79	D-variáció	105-106	E
32-38	F		80-84	G-var.	107-113	F
39-45	G	zárótéma-terület	85-86	D-részlet	114-120	G
46-67	H		87-90	G-var.	121-	H rövidített változata

						tritónusszal feljebb
			91	átvezető ütem skálával		
			92-93	B		
			94-95	E		

4. táblázat: Az első tétel felépítése

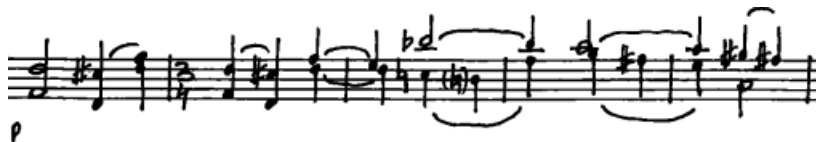
A reprízben a főtéma eredeti hangmagasságában jelenik meg, de tömörítve. A főtéma és a zárótéma, valamint a melléktéma-terület E motívumának jelzésszerű részletei követik egymást felváltva, majd az expozíció záróterületének (H) transzformációjával zárul a tétel (4. táblázat).

A második tétel darabon belüli elhelyezkedésének megfelelően lassú tétel. Szerkezete háromtagú A-B-A forma, melyben kétféle tengelyes szimmetria is uralkodik. A teljes tételt nézve a középpont természetesen a B középrész, viszont az ezt közrefogó A részek is önmagukban szimmetrikusak.

Az A rész három motívumból építkezik: zárlat (a), invenciót imitáló kétszólamú *legato* dallam (b) és nagyobb hangközlépésekből álló, hullámzó tizenhatodok íve (c). A rész szerkezete ez alapján a következő: (a-)b-a-c-a-c-a-b (41., 42. és 43. kottapélda).



37. kottapélda: 2. tétel, 1. ütem: a motívum



38. kottapélda: 2. tétel, 2-4. ütem: b motívum



39. kottapélda: 2. tétel, 6. ütem: c motívum

A visszatérő A rész mindkét esetben d-mollban indul, és E-dürt sejtető E-Gisz nagytercre zár. A B rész központi hangja az E, de hangnemet nem párosíthatunk mellé.

Az induló ütemek 4/4 és 3/4-es ütemekből állnak, ám a téma nem alkalmazkodik az ütem súlyokhoz és ütemhatárokhoz. A trilla utáni második ütemtől a hallgatóságnak olyan érzése lehet, hogy a tétel 2/4-es metrumú, melyet egy hemiola után utólag korrigál a fül az ötödik ütemben (44. kottapélda).

A tételt nyitó két ütem rögtön egy zárlat: domináns, tonika. Egyfajta *in medias res* kezdés, ami által a tétel tulajdonképpen a második ütemben indul. Ez a zárlati mozzanat, mint motívum sokszor megjelenik a tétel során, és több szerepben is feltűnik. A kezdő taktusokhoz hasonlóan a kidolgozási rész előtt természetéhez híven zárlatként jelenik meg, míg más helyeken variált változata valódi kezdő motívumként, illetve frázis közepén is megtalálható (44. kottapélda, 1., 7. és 9. ütem).



40. kottapélda: Csemiczky, Sonata, 2. tétel, 1-9. ütem: a második tétel kezdete, zárlati motívum alkalmazása többféle helyzetben

A tétel során sok esetben lelhetünk barokk fordulatokra huszadik századi lejegyzésben. Ilyenek például a kiírt díszítések a 18., 19. és 20. ütemben (45. kottapélda), a basszus nyolcadokkal kísért tizenhatodok a 20. ütemben, a harminckettedekkel cizellált 21. ütem és a 22. ütemben lévő zárlat (46. kottapélda).



41. kottapélda: Csemiczky, Sonata, 2. tétel, 18-19. ütem



42. kottapélda: Csemiczy, Sonata, 2. tétel, 20-25. ütem, B-rész: neobarokk fordulatok

Sugár Rezső intelme ellenére a szerző a harmadik tételben igenis merített inspirációt Stravinsky szerkesztési technikáiból.

A harmadik tétel a *scherzo* megfelelője, ha a hagyományos szonáta-tételrendet vesszük alapul. Többféle zenei anyag kapcsolódik benne össze mozaikszerűen, melyek terjedelme rövid, és mind hangvételt, mind alkalmazott hangszerteknikai eszközöket tekintve élesen különböznek egymástól. A különböző részek koherenciáját pontosan ezek a karakterkülönbségek biztosítják, és húznak egyben határvonalat közöttük. Ezen szerkesztés okozta kaleidoszkópikus hatás *capriccio* jelleget kölcsönöz a tételnek.

Ellentétben az első tétellel, itt témák megnevezése helyett szakaszokat lehet beazonosítani, melyek *patchwork*-jellegűen szövődnek egymáshoz. Ezek a területek megegyező típusú testvéreikkel jellemzően hasonló motívumokkal vagy hasonló ritmikával rendelkeznek.

Csemiczy Miklós a teljes művön belül ezt a tételt látta el kimagaslóan a legtöbb előadási utasítással és jellel. A tétel egy gépies, *pianissimo* motívummal, egy H üveghang kimért ismételtetésével indul (A rész), melyet minden átmenet nélkül egy *subito forte* ütem szakít félbe (B rész). Ezt követően egy koronával ellátott ütemvonal után újra egy halk résszel folytatódik a tétel: *sul ponticello*, *meccanico* játékmódra vonatkozó utasítással ellátott, Alberti-basszusra emlékeztető *staccato* tizenhatodok következnek. Ezek enyhe gyorsítással torkollanak nyolc ütemmel később a következő ütemcsoportba, mely a B résszel áll rokonságban. Az alább látható táblázatban látható a tétel szerkezete, a részletek és egymáshoz való kapcsolódásuk (5. táblázat).

ütemszám	zenei terület típusa motívika és karakter szerint	kapcsolódás módja/átvezetés a következő részhez
1-6.	A	

7.	B	korona az ütemvonalon
8-15.	C	accelerando, a tempo subito
16-19.	B	accelerando, a tempo subito
20-27.	A	27. ütemben: f akkord
28-48.	D	poco rit.
49-66.	E	
67-74.	C	
75-81.	A	

5. táblázat: A harmadik tétel felépítése

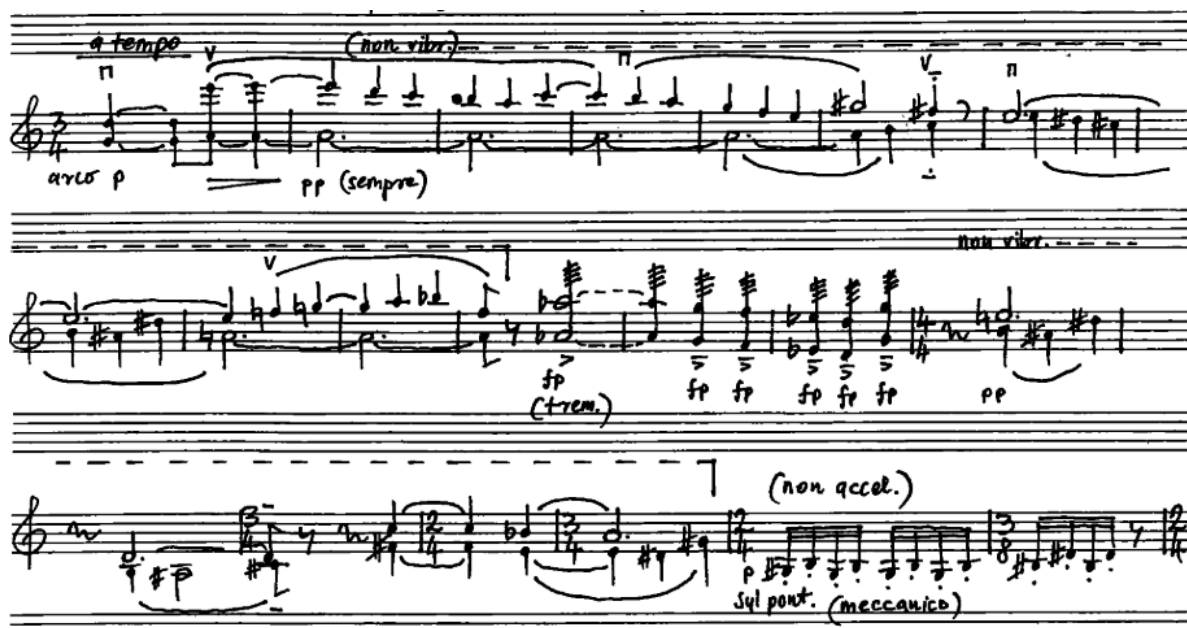
Újabb A-típusú taktusok után a leghosszabb egybefüggő rész (D) következik, mely különbözik minden eddigitől. $\frac{3}{4}$ -es ütemeiben a *crescendáló* pontozott félkották mintha fordítva lejátszott keringőzenét jelenítenének meg. Néhány ütemenként ezt a folyamatot *pizzicato* negyed értékekből álló kommentár-ütemek kísérik és formálják egyben zenei mondatokká (47. kottapélda).

43. kottapélda: Csemiczky, Sonata, 3. tétel, 28-37. ütem, D rész

Az ezt követő, szintén nagyobb lélegzetvételű terület a legmelodikusabb a tételen belül (E). Az előző rész motívumából kinyílik egy dallam, melyben üres A orgonapont felett

a-moll skála hangjai ereszkednek, majd kisterc felnyúlás után e két ütem variált ismétlődésével kétszer öt ütemes periódus jön létre (48. kottapéllda).

A D és E részek terjedelmükkel és struktúrájukkal mindenképpen középre helyezik a tétel súlypontját. A tétel arányosságának érzetét növeli, hogy az 50. és 51. ütem találkozásánál – amikor a megfordított keringő kisimul egy horizontális *sempre pp* melódiává – helyezkedik el a tétel aranymetszésépontja (48. kottapéllda).



44. kottapéllda: Csemiczky, Sonata, 3. tétel, 50-69. ütem, E rész

A tétel a C rész kimért, *non accelerando* emelkedő ritmikus figuráival folytatódik, elérve ezzel a dinamikai kulminációs pontra a 3 forte akkorddal, majd a pianissimo üveghangos motívummal zárul a tétel, ahogy elkezdődött.

A zárótételt formáját tekintve a rondó-elv jellemzi. Szerkezete azon belül is a kisrondó kategóriájába sorolható téma–epizód–téma–epizód–téma felépítése miatt.

Témák helyett itt is inkább tematikus szakaszok jelentkeznek. A három tematikus szakasz két közjátékot fog közre, tengelyes szimmetriát hozva ezzel létre. Az első tematikus szakaszban két téma található, melyek transzponált variációi, részletei és transzformációi jelentkeznek a későbbi tematikus szakaszokban.

Az első téma rögtön az első ütemben feltörő rakéta motívummal indul, majd nyugvópontra talál egy hosszú E-oktávon. A harmadik ütemben elkezdődik egy ritmikus, kettősfogásos szakasz váltakozó ütemmutatóval, melyben három- és kettő tizenhatodos csoportok váltják egymást szabályszerűség nélkül (49. kottapéllda).



45. kottapéllda: Csemiczky, Sonata, 4. tétel, 1-4. ütem: a főtéma A és B motívuma

Ezt az első témához tartozó részt felváltja a 15. ütemben a második téma, mely egészen az első közjátékig tart. Ez a második téma motívumok alapján három különböző részre osztható: a *mezzopiano*, *legato* tizenhatodcsoportok után egy két ütemes forte, *staccato* fel-le futam, majd 5/16-os, felfelé törekvő, szintén *staccato* tizenhatodos ütemek repetíciója következik. A tematikus részt négy taktusos átvezető terület köti össze az első epizóddal (50. kottapéllda).

46. kottapéllda: 4. tétel, 14.-34. ütem: a második téma

A *meno mosso* tempójelzésű közjátékban új zenei anyag jelenik meg, mely egészen a második tematikus részig fejlődik. Ebben a szakaszban két idézetet láthatunk az előző tételekből: a második tétel zárati indulását a 39-40. ütemben, és a harmadik tétel üveghangos figuráját az 54-58. ütemig. (51. és 52. kottapéllda).



47. kottapéllda: 34-42. ütem: idézet a második tételből a 39-40. ütemben



48. kottapéllda: 51-61. ütem: idézet a harmadik tételből a 54-58. ütemig

A második, középső tematikus szakasz szabadelvűen teljesíti a rondó rá vonatkozó elvárásait. Megjelenik benne az első téma két része fordított sorrendben, egy variált idézet az első tételből és a negyedik tétel második témája is, valamint jelzés értékűen felbukkan a második tétel is még a következő epizód előtt (6. táblázat).

A 86-87. ütemben barokkos téma jelenik meg 6/8-ban, melyből *fugato* bontakozik ki. *Accelerando* rávezetés után a második tematikus szakasz az elsőhöz hasonlóan szabad sorrendben vonultatja fel az első tematikus rész témáit és azok részeit (6. táblázat).⁵⁴

ütemszám	témák megjelenése	formarész
1-14.	1. téma	tematikus szakasz
15-30.	2. téma	
31-58		1. közjáték
59-62	1. téma töredék	tematikus szakasz

⁵⁴ A 97. ütemben az *accelerando* után a kézirat elkészítése során lemaradt egy a tempo jelzés, jelezte a szerző a telefonbeszélgetés során.

63-67	2. téma	
68-69	1. téma első A része	
70-78	1. téma B része	
79-82	1. téma B része	
83-84	1. téma A része	
85	idézet a 2. tételből	
86-96		2. közjáték–Fugato (meno mosso)
97-103	2. téma	tematikus szakasz
104-105	1. téma A rész	
106-107	1. téma B rész	
112-117		kóda

6. táblázat: A negyedik tétel szerkezete

A harmadik és egyben utolsó tematikus részben a második témát hallhatjuk először, majd az első témát a darab során az elsőhöz legjobban hasonlító változatában. A 112. ütemben kóda jelzi a mű végének közeledtét, melynek részeként az utolsó három ütemben a rakétamotívumra emlékeztető repetált hangok emelkedő vonalával zárul a tétel.

3.3. Bozay Attila: Ritornelli per violino solo op. 7

Elemzés

Forma és szerkesztés

Bozay Attila munkássága egészére jellemző az újító szándék mellett a hagyomány tisztelete. Ez a zeneirodalmi örökség részét képező zenei formák használatában is megfigyelhető.⁵⁵ E szokásának eredetéről beszél Hollós Máténak egy interjújában:

Ha nekem valamire azt mondják, nem lehet, úgy érzem, azért is meg kell próbálnom. De volt egy primitívebb okom is. A főiskolára hajdan a képzetlenség hátrányával kerültem. A kis formákkal (dalforma, variáció, kisrondó) jól elboldogultam, a szonátaformában azonban nem voltam sikeres. Ezért dobtam el diploma-concertómat is. Lelkifurdalás munkált bennem: vajon soha nem fogok tudni szonátaformát írni? Így

⁵⁵ Olsvay Endre: *Bozay Attila*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*. 23. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002.)

láttam neki. Voltaképp nem is szonátaforma van, hanem szonátaelv -mint Farkas tanár úr tanította.⁵⁶

Bozay egyetlen szólóhegedűre írt művét 1963-ban, zeneakadémiai diplomájának megszerzése utáni évben komponálta Négyesy János kérésére.⁵⁷ A 7-es opusszámú *Ritornelli per violino solo*, melynek eredeti címe Szonáta lett volna, a szonátaelv és a ritornell-koncepció elemeit is struktúrájában hordozza.⁵⁸

A ritornell-elv alkalmazása Bozay közkedvelt szerkesztési eszköze volt, több darabjában alkalmazta, például a *Pezzo concertantéban*. A *Ritornellihez* hasonlóan egytételes Vonósnégyes⁵⁹ felépítését Bozay így indokolta Földesnek a mű szerkezeti mintájára vonatkozó kérdésére:

Maga a kompozíció nem úgy született, hogy – a nevezetesen Lisztre jellemző – egytételes formát próbáltam volna modern anyaggal megvalósítani. Inkább abból az igényből származik, hogy az időszemléletünk megváltozott. Nem tudunk elviselni tételszüneteket. De nem csak erről van szó.

A régi, több tételből álló daraboknál az volt az alapkövetelmény, hogy egy-egy tételnek sajátos karaktere, motívikája legyen. Jellegzetes példa erre egyes Beethoven tételek struktúrája, ahol gyakran egyetlen motívum vonul végig a tételen, például az *Ötödik Szimfóniában*. Így lehet egytételes darabot írni, de ma éppen arra törekszik a zene, hogy lehetőleg oldott legyen – ritmikailag is -, karakterben pedig minél gyorsabban váltakozó.

Vagy olyan pici tételeket írunk, amelyek gyorsan, szünet nélkül játszhatók egymás után, vagy meg lehet kísérelni ezeket a különböző karakterű területeket valamiféle szervezőerő segítségével egy nagy tételbe összevonni. Én az utóbbival próbálkoztam segítségül hívva a szonátaformát, amelyben a kisebb-nagyobb részeket vagy a hagyományos fejlesztés, vagy a kontraszt, vagy a pszichológiailag indokolt egymásután tarthatja egyben.⁶⁰

⁵⁶ Hollós Máté: „Minden vargabetű ellenére az utam idáig egyenes volt.” *Muzsika* 1998 41. évfolyam/10. szám (1998.10) 38-43. oldal.

⁵⁷ Országos Filharmónia Műsorfüzet 20. (1986. november)

⁵⁸ Olsvay Endre: *Bozay Attila*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*. 23. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002.) 11.

⁵⁹ 1964, op. 9.

⁶⁰ Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetés magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)

A zeneszerző még hozzáteszi, hogy a Vonósnégyes óta (a beszélgetés pillanatáig, tehát 1969-ig) minden műve ebben a formában íródott, tehát az előtte írt *Ritornellire* ő nem utalt, de a művek szerkezetét tekintve én mégis érvényesnek találtam az idézet beemelését.

A szerző egybekomponált művét három szakaszra osztja: 1. szonatina, 2. lassú tétel és 3. variációk. Ezeket kötik össze, illetve keretezik a ritornellek, melyek különböző hosszúságúak, de ugyanarra a zenei anyagra épülnek.⁶¹

Tonalitás és tizenkétfokúság

Bozay Attila először az első opusa, a Három hegedűduó komponálása során kezdett a szeriális technikával foglalkozni, bár csak azzal a típusával, melyet zeneakadémiai tanára, Farkas Ferenc magyarázott el neki vázlatosan.⁶² Kroó György megfogalmazásában „a 12-fokú technika [Bozay] számára nem jelenti sem a zenei anyag periodizált elrendezésének, a repríz elvének a feladását, sem a tonális érzéknek hízkelkedő hangismétlésektől való tartózkodását.”⁶³

A zeneszerző az 1969-ben megjelenő Harmincasok című könyv kapcsán Földes Imrével folytatott beszélgetése során így írta le saját szeriális komponálási technikáját:

Csak négy alapsort használtam. Tehát alapsort, rákot, tükröt, tükörrákot. Transzpozíciók nem voltak. A sorokat sokkal szabadabban kezeltem, mint a dodekafonisták általában. Bár ortodox szeriális darab talán nincs az egész irodalomban. [...] Nálam a zenei anyag tematikus, klasszikus formára törekszik, tehát periodizál, visszatérések vannak benne. Sőt, bizonyos tonális elemeket is tartalmaz.⁶⁴

A *Ritornelli* az idézetben említett technikát követi, tehát egy alapsort és annak 3 fordítását használja.

A tételekről

A következő bekezdések során az átláthatóság céljából az egybekomponált mű három elkülöníthető szakaszára tételekként fogok hivatkozni.

A címadó ritornell három alkalommal jelenik meg a darab során, először rögtön az első ütemtől kezdve, majd a mű középpontján és a legvégén. Az első és harmadik alkalommal teljes hosszában (8 ütem), második alkalommal pedig rövidítve (4 ütem). Ez a szakasz az első és harmadik ritornell első fele, változtatás nélkül. A ritornell első három

⁶¹ Országos Filharmónia Műsorfüzet, 20. (1986. november)

⁶² Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetés magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.) 13. oldal

⁶³ Kroó/1975, 162.

⁶⁴ Földes/1969, 11-27. 13.

üteme egy dodekafon sor hangjaiból építkezik, ám a szerkesztésmódot konzekvensen nem követi ezután a szerző.

Az első tételt két oldaláról az első két ritornell fogja közre, emiatt a tétel kezdőpontja esetleges. Különböző, karakterben és hangvételben jól elváló területek követik egymást, melyek közül kettő visszatér, közrefogva a tétel középpontjában álló *giocos* szakaszt (7. táblázat). A tétel felépítése, mint zenetörténeti örökségből származó emlék, hasonlít a szonátaformára, Bozay duális gondolkodása egyik pillérének jellemző tulajdonságaként.⁶⁵

zenei szakasz megnevezése tempó, illetve előadásmód megjelölésével	szakasz kezdete (ütem)
I. mosso ma poco ametrico [ritornell]	1.
tranquillo, poco rubato	22.
allegro con slancio	42. ütemtől
giocos	76. ütem
allegro con slancio	106. ütem
subito mosso, ma poco ametrico [ritornell]	132. ütem
II. andantino grazioso	141. ütem
piú mosso, declamando	161. ütem
III. moderato [téma és variációk]	162. ütem
subito allegro, rustico	170. ütem
poco sostenuto	198. ütem
giusto marcato	214. ütem
presto possibile	248. ütem
mosso, ma poco ametrico [ritornell]	254. ütem
tranquillo, poco rubato	262. ütem-278. ütem

7. táblázat: Bozay Attila: Ritornelli c. művének felépítése

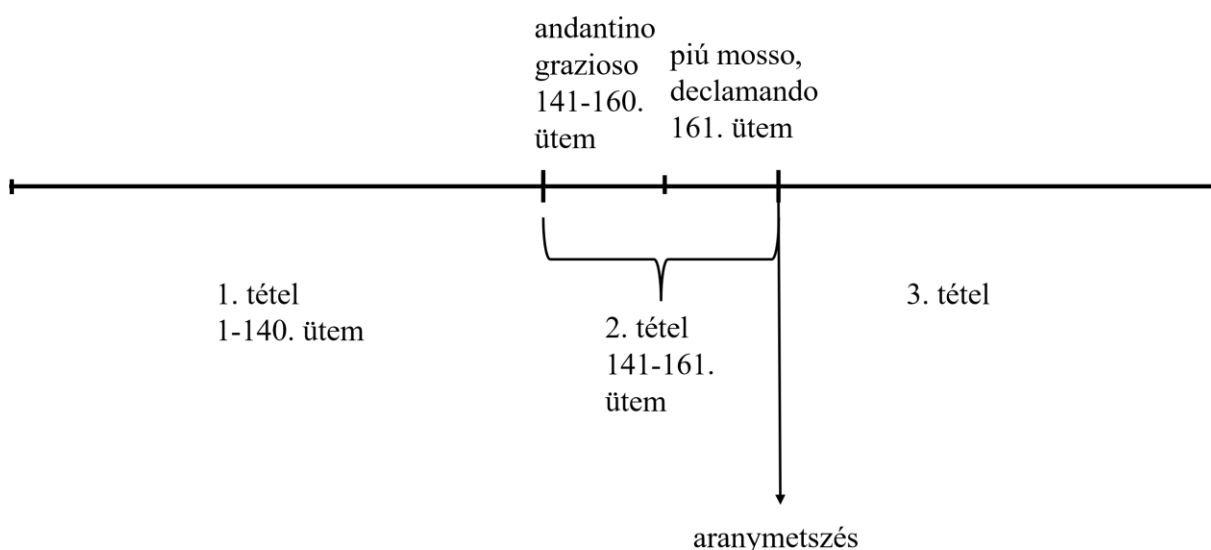
A második, „lassú tétel” két egymástól független részből áll. Az első fele négyütemes bevezetővel indul, melyben a jobb kéz kopogása a hangszer testén, és a balkéz *pizzicat*ója felelget egymásnak. Ez a rövid szakasz egy kétszer nyolc ütemes, *cantabile*, *quasi mandolino* játékmóddal pengetett dallamra vezet rá, melyet egy levegővétel után követ a mű

⁶⁵Hollós Máté: „Minden vargabetű ellenére az utam idáig egyenes volt.” *Muzsika* 1998 41. évfolyam/10. szám (1998.10) 38-43. oldal.

„Engem soha, sehová nem lehetett besorolni. Ha megpróbálták, kilyukadt a zsák, mert valami nem fért bele. Ha konzervatívnak neveztek, kiderült, hogy merész vagyok, ha avantgárdnak tartottak, szembetűnt hagyománytisztelem.”

hangszertechnikailag talán legérdekesebb része, a hangszer elhangolt hegedűre való kicserélése, melynek előzetes elhangolása lehetővé teszi, hogy egy időben játsszon az előadó E és a G hangolású húron.

Ez a nyomtatásban három sor terjedelmű rész nincs ütemekre osztva és nem rendelkezik lüktetésre vonatkozó jelzéssel. Ennek a notációs szabadságnak több szerepe lehet: egyrészt hozzájárul a zenei anyag karakteréhez, másrészt a darab felépítése szempontjából a zeneszerző eszköze lehet több strukturális arány egyidejű létrehozásához. Ha a *più mosso, declamando* tempójú és karakterű részt egy ütemként számoljuk, a mű tengelyesen szimmetrikus, ha pedig a szakasz terjedelmét tekintve értelmezzük, az aranymetszés aránya is megvalósul a harmadik tétel kezdőpontján.⁶⁶ (1. ábra).



1. ábra

A variációs harmadik tétel témája népdalok négysoros szerkezetét kölcsönzi. Ez a négy sorból álló dallam kétszer hangzik el egymás után, második alkalommal tükörfordításban. A dallam harmadik és negyedik sort képező szakasza (164-165. ütem) az első kettő (162-163. ütem) rákfordítása. A téma kétszer tizenkét hangból áll, mely egy tizenkétfokú sor összes hangját szerepelteti. Ilyen módon a sor rák, tükör és tükörrák fordítása is megjelenik egymás után. Ritmikai szempontból az első és negyedik, valamint a középső két sor állítható párba egymással. A ritmus független a dallam fordításaitól.

A dodekafón sorból képzett dallam nem dodekafón környezetbe való beágyazása Bozay előtt már Bartók Hegedűversenyének (2.) első és harmadik tételében is szerepel,⁶⁷

⁶⁷ Orbán György: „A Hegedűverseny és a dodekafónia”. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-dolgozatok*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974). 85-102.

ráadásul mint ahogy Bartók esetében az első tétel expozíciójában, a *Ritornelliben* is a mű arany metszéspontján (53. és 54. kottapéllda).⁶⁸



49. kottapéllda: Bozay: Ritornelli 3. tétel 162-169. ütem



50. kottapéllda: Bartók Hegedűversenyének első tétele, 73-79. ütem

A téma előadásra vonatkozó utasításai mellett található megjegyzés a szerző részéről: *quasi una canzone popolare ungherese*. Ugyanez az utasítás tűnik fel Bozay későbbi, Op. 10-es *Variációk* címet viselő zongoradarabja kottájának fejlécén.⁶⁹

A témát négy variáció dolgozza fel. Az első két variációban ellentétes tulajdonságok versengenek. Az elsőben a *rustico* hangvételű, gyors, risoluto rész fő alkotóelemét, a *forte*, *spiccato* tizenhatodokat *piano*, *legato* üveghangok váltják, majd zárják le. A második variációban ugyancsak hangos részek váltakoznak halk részekkel, ám ezúttal az *appassionato* és a *misterioso* hangvétel felelget egymásnak.

⁶⁸ Varró Katalin: *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. 65. oldal

⁶⁹ Olsvay Endre: *Bozay Attila*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*. 23. (Budapest: Mágus Kiadó, 2002.) 7.

A harmadik variáció egy háromszólamú fuga, melynek témája a variációs tétel témájának első hat hangjával indul, a ritornell ritmusában. Ritmikájában, motívumaiban, szerkesztésében kitűnik Bartók Szólószonátája Fuga tételének a Bozay-műre gyakorolt hatása.

Az utolsó, *presto possibile, veloce* variáció mindenféle sallangtól mentesen, szextolákba tömörítve lényegében elhadarja a téma hangjait, ezzel lezárja a tételt, beletorkollva a mű utolsó ritornelljébe (55. kottapélda).



51. kottapélda: Bozay Attila: Ritornelli, harmadik tétel, utolsó variáció

Pár szó a hangszerteknikáról

Előadóként és hallgatóként is feltűnő, hogy Bozay Attila jól ismerte a hegedűre írt irodalmat, és annak biztos tudásával és tapasztalatával komponált a hangszerre. Kihasználja a hangszer lehetőségeit, de mindvégig úgy, hogy az előadó ésszerűnek és teljesíthetőnek érezheti a játszanivalót.

A különleges effektusok (*glissando, col legno battuto, balkéz pizzicato, üveghangok*) elsősorban nem dallamépítésre szolgáltak, hanem a tagolásban játszanak szerepet. Ez jól lélegző szöveget kölcsönöz a műnek, és a technikai bravúrok nem válnak öncélúvá, a jelentés nem csorbul a virtuoizitás javára.

A mű utóélete

A *Ritornellit* megjelenésétől kezdve számos alkalommal műsorra tűzte több neves muzsikusként: Négyesy Jánoson kívül többször volt alkalma a közönségnek Perényi Eszter, Somogyi Péter és Pauk György tolmácsolásában meghallgatni a művet. Ezen előadások alkalmával elismerő kritikák és beszámolók is születtek.⁷⁰ Bozay Attila szólóhegedű-darabja, az 1963-ban keletkezett *Ritornelli* hallgatásakor ismét rácsodálkoztam a fiatal Bozay tehetségére, inspiráltságára és szenvedélyére.” - fogalmazott Molnár Szabolcs.⁷¹

A Zeneműkiadó Vállalat szervezésének köszönhetően több alkalommal elhangzott koncerten Bozay Attila műve Nyugat-Berlinben is.⁷² Minden alkalommal Négyesy János által, s az egyik előadás felvételét a nyugat-berlini rádió is sugározta.⁷³

3.4. Jeney Zoltán: Soliloquium no. 2

Jeney Zoltánban az 1972-ben komponált *Alef* című műve után feltámadt az igény a zeneszerzői megújulásra, és elkezdett olyan módszerek után kutatni, melyek segítenek kizárni a zeneirodalmi emlékezetet. Hogy kívül kerüljön az odáig vezető szokásrendszeren, olyan eljárásokat keresett, melyekben nem ő, hanem a különböző módokon előállított véletlen irányítja az alkotás folyamatát.⁷⁴ Ez az igény nem volt 1972-ben példa nélküli: az amerikai avantgárd – különös tekintettel John Cage-re, – egy szűk évtized óta alkalmazott előre felállított rendszereket, melyek kikapcsolják az esztétikai elfogultságot és elvárásokat.⁷⁵

Jeney 1973-ban kezdett kísérletezni a technikával, mely során betűket rendelt egy-egy zenei hangmagassághoz. Ezen az elven működő első darabja a *Végjáték*, melyben számok bevonásával egy sakkjátszma lépései határozzák meg a darab folyamatát.⁷⁶ Ebben az évben kifejlesztett egy pusztán betű-hang sort is, amelynek segítségével a hangok sorrendjét nem a szerző, hanem a szerző által választott szöveg kontrollálja (2. ábra). Ez lehetővé tette, hogy szövegeket kódoljon át zenévé. A sor többszöri próbálkozás eredménye, hiszen a nyelv sajátosságai befolyásolják a zene esztétikáját.

⁷⁰ Breuer János: „Bozay Attila és Durkó Zsolt szerzői estje.” *Muzsika* 8/7 (1965. július): 28. 28.

⁷¹ Molnár Szabolcs: „Három nap: Mini Fesztivál tizenötödik - 20. és 21. századi művekből.” *Muzsika* 2003 46/3 (2003. március): 32-35. 34.

⁷² *Pest Megyei Hírlap* 16/233 (1972. október)

⁷³ *Esti Hírlap* 17/230 (1972. szeptember)

⁷⁴ Olsvay Endre: „Ezredévi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel.” *Muzsika* 5/10 (1993. október): 5-9. 7

⁷⁵ Szitha Tünde: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1979-1990 között*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014. 116

⁷⁶ Olsvay Endre: „Ezredévi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel.” *Muzsika* 5/10 (1993. október): 5-9. 7



2. ábra: Jeney betű-hang sora

A végleges változat végül Jeney számos darabjának szervezőelvül szolgált. Legelső ilyen műve a zongorára írt *A szem mozgásai I.*⁷⁷

Az 1975 és 1983 között írt *12 dal* című műve angol, német és magyar nyelvű szövegek esetében vonja be a szerző az átkódolást lehetővé tevő sort, bár egyrészt ebben az esetben a szövegek is elhangzanak a hangmagasságokkal párosítva, másrészt Jeney itt kivételt tesz olykor a szigorú rendszeren belül, hogy bizonyos szavakat kiemeljen, érthetőbbé tegyen.

Jeney Zoltán munkásságát tekintve elmondható, hogy az átkódolós technika használatánál a tárgyszöveg leggyakrabban magyar, angol vagy német nyelvű.⁷⁸ A különböző nyelvek eltérő sajátosságai különleges vonzástérbe helyezik a hangokat, mindhárom nyelv esetében más hangok válnak gyakorivá, sokszor használt szavak, többtagú betűk esetében visszatérő hangcsoportok jönnek létre.

Ebben az időszakban és környezetben született a *Soliloquium No. 2*. A szólóhegedűre írt darab másodikként elkészült tagja az összesen négyrészes, négy különböző szólóhangszerre írt sorozatnak, mely tartalmi szempontból kiemelt helyet foglal el a szerző életművében. A következő részletet maga Jeney Zoltán írta a sorozat utolsó, orgonára írt művének megjelenése alkalmából:⁷⁹

1967-ben kezdtem e művek írását, de sem a hangszerek megválasztását nem terveztem el előre, sem az egyes darabok zenei anyagát nem határozta meg külső ösztönzés. Mégis van egy közös vonásuk, amely a címben tükröződik (soliloquium, belső monológ), amely megkülönbözteti őket más, szólóhangszerre írt műveimtől, ez a személyiség határozottabb megnyilvánulása. Mondani sem kell, hogy minden, amit egy zeneszerző ír, valamilyen módon személyes, bármennyire is törekszik „objektív” hangzás kialakítására. Személyes annak a zenei gondolkodásnak a szférájában, amely eltávolodott az egyes hangok funkcionális vonzásától és amely elméletben úgy tekinti

⁷⁷ Orfeusz kertje (1974), Arthur Rimbaud a sivatagban (1976) stb. Ebben az időszakban több mű esetében fontos szerepet kapott a kottakép kialakításában a vizualitás is, mely a zene forrását jelentő szöveg jelentését hivatott hangsúlyozni.

⁷⁸ Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. [=Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 19.] (Budapest: Mágus, 2002.)

17

⁷⁹ Országos Filharmónia Műsorfüzet 19. (1985. október)

a zenét, mint a létező hangok összességét (és mindazon hangokét, amelyek előállíthatók). A zeneszerző feladata, hogy „kiszakítson” egy szeletet egy bizonyos hangtartománnyal és -tartammal, amely a lehetőségek végtelenségéből egy bizonyos kompozícióra jellemző. Azt, hogy mi teszi ezt a személyiséget általánosságban egyedivé és hogy ez jelenleg hogyan jut kifejezésre, nehéz meghatározni. Úgy tűnik, mindenfajta előzetes szándék túl sok a megvalósításhoz: minden, ami „személyes”, csak alkalmi választék a végtelenből, de ilyen módon a végtelen mindig jelen van a műben, ám könnyen eltorzulhat és olyasféle „egyéni” dologgá válhat, amelyből hiányzik minden lényeg és dekadensen exkluzív. Más szóval, a munkához kell egy öntudatlan, sajátos készlet, amikor ezt vagy azt a különleges hangzást, hangszert, időtagolást és terjedelmet meghatározzuk, amelyeknek kombinációja révén ez a mű „személyesebbnek”, „vallomásosabbnak”, közvetlenebbnek hat. Ebből a szempontból a *Soliloquium*-sorozat kétségtelenül alapvető jelentőségű, amennyiben szólóhangszerekre íródott és zenei anyaga más hangszerre elképzelhetetlen. Én azonban csak egy mű befejezésekor bizonyosodhatok meg abban, hogy az valóban *Soliloquium*.

A *Soliloquium No. 2* az 1973-ban megtalált betű-hang sor pontos használatával készült. A kódolás alapja Giuseppe Ungaretti olasz költő *Soliloquio* c. verse, mely 1969-ben jelent meg, közel egyidőben Jeney római tartózkodásával.⁸⁰ Mivel a mű zenei szövete mechanikus úton született, és a vers szövegével nincs párhuzamosan futó kapcsolata, ezért a vers elemzése ebben a fejezetben nem releváns.

Jeney a három részből álló vers szövegére háromtétéles darabot komponált. A három tétel az elejétől a vége felé haladva egyfajta kombinatorikus fejlődéstörténet az átkódolási szisztéma, az adott vers és a két elemet összekötő lehetőségek tekintetében. A költemény a szólódarab komponálása közbeni vitális szerepét a mű elkészülte pillanatában elveszíti: a hallgató számára biztosan nem, de valószínűleg még az előadók számára sem derül ki jelenléte, hiszen a szerző semmilyen erre vonatkozó jelzést vagy utalást nem tüntetett fel a kottában.

A tételek osztoznak néhány alapelven: a vers szövege alapján mindvégig ugyanaz a betű-hang rendszer dönt a hangok sorrendjéről. Az ékezetes betűt jelölő hangok megegyeznek az adott betűk ékezet nélküli megfelelőjének hang-párjával, de a megkülönböztetés céljából ezeket a hangokat a szerző akcentussal látta el.

⁸⁰ Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. [=Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 19.] (Budapest: Mágus, 2002.) 5-6.



52. kottapélda: Jeney, Soliloquium No. 2, a „g-o-d-é” szó átkódolt üteme az első tételben

A háromtételes mű lüktetése végig megegyezik: ♩=208. A hagyományos, mennyiség/alapegységet jelölő ütemmutató helyett minden ütem elején egyetlen szám jelöli az alapegység adott ütemben található mennyiségét az ötvonalas sor felett (56. kottapélda).

Az első tétel alapvető ritmusértéke a nyolcad, ezért ebben a tételben a tempó ♩=104. Minden ütem saját dinamikával rendelkezik látszólag véletlenszerű elosztásban. A releváns ütemeket a vers szövegének szavaihoz társítva a zene nem az olasz nyelv hanglejtését imitálja. Bár világos rendszer teljes bizonyossággal nem állapítható meg, bizonyos hangzású, hangrendű szavak bizonyos dinamikákhoz tartoznak. (3. ábra)¹

I

Cercata in **me** **ti** ho a **lungo**,
non **ti** **trovavo** mai,
poi **universo** e **vivere**
in te **mi** **si** **svelarono**.

Quel **giorno** fui felice,
ma il giubilo del **cuore**
trepido **mi** **avvertiva**
che non (**ne**) **ero** mai sazio.

Fu **uno** smarrismi **breve**,
già dita tue di **sonno**,
apice di pietà,
mi **accarezzano** agli **occhi**.

Davi **allora** sollecita
quella quiete infinita
che dopo **amare** assale
chi **ne** **godé** la furia.

II

Rifulge il **sole** in te
con l'**alba** che è risorta.
Può ripiegarmi a **credere**
un **mare** tanto lieto?

Oggi è il **carnale** **inganno**
che **va** **sciupando** un **cuore**
logoro **dal** delirio.

Lo **delude** **ogni** mira,
non **torna** più che **finto**
il **miracolo**, acceca.

III

Il mio **amore** per te
fa miracoli, **Amore**,
e, quando credi d'essermi sfuggita,

ti **scopro** che t'inganni, **Amore** mio,
a illuminarmi gli **occhi**
tornando la purezza.

3. ábra: Giuseppe Ungaretti: Soliloquio, 1969.⁸¹ A dinamikai szinteket a fent található ábrán a következő jelöléssel igyekszem szemléltetni: **pp p mf f**

A dinamikai skála végig a *forte* és *pianissimo* végpontok által határolt terjedelemben mozog. Az Ungaretti-vers témája, a magány, az emberi létről való elmélkedés, illetve Jeney négy kompozícióból álló sorozatának címe indokolhatja, hogy a mű általános hangereje nem emelkedik *forte* fölé.

A hasonlóságok ellenére minden tétel saját szabályrendszerrel rendelkezik. Az első tétel a leginkább homogén a ritmikai szövetet tekintve, kizárólag nyolcad hangok és ütemvégi nyolcad szünetek alkotják. A mondatstruktúra alapegysége, a szó egy ütemnek felel meg, szóköz helyett nyolcad szünet lezárással. A mondatrészeket elválasztó vesszőknél kettő, a mondatot záró pontok helyén pedig – ami egybeesik a versszakot lezáró szó ütemével, – három nyolcad szünet tagolás található. A három tétel *attacca* követi egymást, az első két tétel végén öt szünetet tartalmazó ütem szolgál quasi lélegzetvételként.

A második tétel az előzményekhez képest új ritmusértékekkel, illetve kettősfogások és akkordok megjelenésével gazdagodik. Itt már egy-egy szó átkódolására két különböző módszert alkalmazott a zeneszerző: az eddig is látott egy betű=egy hang lehetőséget (56. kottapélda), illetve az egy betű=egy hang és az egy szótag=egy akkord technikát, mely kétbetűs szótag esetén kettősfogást, hárombetűs szótag esetén három hangból álló akkordot jelent (1b és 1c kottapélda). Kettősfogásnál a hangok megszólaltatása egy időben történik, a hárombetűs szótagok akkordjai viszont a hagyományos hegedűn való megszólaltatással ellentétes, legfelső hang irányából történő *arpeggio* jelölése található a kottában. Összesen két ilyen eset található a tételben, a *con* és a *tanto* szó esetében (57. és 58. kottapélda).



53. kottapélda: Jeney, Soliloquium No.2, a „con” szó átkódolt üteme, 2. tétel

⁸¹ Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. [=Leone Piccioni (szerk.): I Meridiani.] (Milánó: Mondadori, 2009.)



54. kottapélda: Jeney, Soliloquium No. 2, a „tan-to” szó átkódolt üteme, 2. tétel

A ritmika nem követi a szavak kiejtésbeli ritmusát, és nincs egy-egy szónak saját, mindig ugyanúgy megjelenő ritmusképlete. Ez okot ad a feltételezésre, hogy a tétel során a ritmika szövegtől független, pusztán esztétikai szerepet tölt be, és – a szabályszerű hangmagasságokkal ellentétben – a komponálás során, személyes ízlés alapján hozott döntések eredménye.

A harmadik tétel a második tétel a hangok szótagonként csoportosított lejegyzését alkalmazza egy-egy kivétellel. Ez a legrövidebb tétel, a vers harmadik része összesen egy hosszabb versszak. Az első tétel ütemszáma megegyezik a második két tétel összesített ütemszámával.⁸²

A mű előadásmódjára vonatkozó egyetlen utasítás: *quasi legato*. A mű nem támaszt igényt az előadó személyének megmutatására, teret sem biztosít hozzá, viszont a mű hiteles átadásához pontosságra, fegyelmezettségre és sallangmentességre van szükség.

A *Soliloquium No. 2* utóélete – csakúgy, mint a keletkezési folyamata, – kevésbé dokumentált. Bemutatójára az Új Zenei Stúdió koncertjén került sor Ligeti András interpretációjában 1978. november 24.-én a Zeneakadémián.⁸³ A mű bemutatásáról összesen egy kritikus számolt be, Homolya István, aki szerint a *Soliloquium No. 2* „postweberni stílust képvisel, mégpedig kiváló zeneszerzői ötletekkel és jó hangszerismerettel”.⁸⁴

A mű létezésének önmagán túlmutató érdeme, hogy Jeney Zoltán munkássága és egyben a magyar zeneirodalom e fontos részlete a hegedűre írt repertoár részeként is dokumentálja magát.

⁸² A három tétel összesen 140 ütem, melyből az első 70, és a második kettő is 70(44+26) terjedelmű.

⁸³ Országos Filharmónia Műsorfüzet, 42. (1978. november)

⁸⁴ Országos Filharmónia Műsorfüzet, 5. (1979. január)

Bibliográfia

Ábrahám Márta: *Bartók és Kodály zenei hatása az 1945 után keletkezett hegedűversenyekre.* DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.

Breuer János: „Bozay Attila és Durkó Zsolt szerzői estje.” *Muzsika* 8/12 szám (1965. július) 28-29.

Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956-1989).* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

Feuer Mária: *88 muzsikuss műhelyében.* Budapest: Zeneműkiadó, 1972.

—————: *50 muzsikuss műhelyében.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

—————: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975-1978.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Farkas Zoltán: *Sári József.* Budapest: Mágus, 2000.

Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel.* Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

Gelencsér Rita: *Kocsár Miklós.* Budapest: Mágus, 2001.

Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Kocsár Miklós: Gordonkaverseny.” *Muzsika* 1994 37/4 (1994. április) 37.

—————: *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben.* Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1997.

—————: „Minden vargabetű ellenére az utam idáig egyenes volt.” *Muzsika* 1998 41/10 (1998.10) 38-43.

—————: „Togobickij Viktor szerzői estje.” *Kritika* 20. (1991): 45.

—————: „Művek bontakozóban. Kocsár Miklós: Gordonkaverseny.” *Muzsika* 1994 37/4 (1994.04.) 37.

—————: „A latin pillér - Beszélgetés Tihanyi Lászlóval, zeneszerzői "útitervéről"” *Muzsika* 1995 38/6 (1995. június) 27-29.

—————: *Vántus István.* Budapest: Mágus, 2005.

Kökény Eszter: Beszélgetés Csemiczky Miklóssal a Zeneakadémián 2024. március 28-án. Hangfelvétel.

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

—————: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

László Ferenc: „Tessék választani! Hanglemezt mindenkinek.” *A Hét* 3/22 (1972. június) 8.

Molnár Szabolcs: „Műhely a stúdióban. Két este a Magyar Rádió kortárszenei hangversenyciklusából.” *Muzsika* 53/7 (2010. július) 29-31.

—————: „Három nap: Mini Fesztivál tizenötödik - 20. és 21. századi művekből.” *Muzsika* 2003 46/3 (2003. március): 32-35.

Olsvay Endre: „Ezredévi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel.” *Muzsika* 5/10 (1993. október): 5-9.

—————: *Bozay Attila*. Budapest: Mágus, 2002.

Orbán György: „*A Hegedűverseny és a dodekafónia*”. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-dolgozatok*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974 85-102.

Országos Filharmónia Műsorfüzet 18. (1978. május)

Országos Filharmónia Műsorfüzet 42. (1978. november)

Országos Filharmónia Műsorfüzet, 5. (1979. január)

Országos Filharmónia Műsorfüzet 19. (1985. október)

Országos Filharmónia Műsorfüzet 20. (1986. november)

Pest Megyei Hírlap 16/233 (1972. október)

Esti Hírlap 17/230 (1972. szeptember)

Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. Budapest: Mágus, 2002.

—————: *A budapesti Új Zenei Stúdió. Experimentális zene Magyarországon 1979-1990 között*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014.

Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. [=Leone Piccioni (szerk.): I Meridiani.] Milánó: Mondadori, 2009.

Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

—————: „A négyek (?) - Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal.” *Muzsika* 1990 33/1-12 (1990. november) :19-26.

Varró Katalin: *A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.

Várnai Péter: „30 év lengyel-magyar zenei kapcsolatai.” *Magyar Zene*, 16./1-4. (1975. március): 96-98.

Tihanyi László: *Attis, for solo violin*. Budapest: EMB, 1997. Z. 14099

Kották jegyzéke

<u>Szerző, cím</u>	<u>Cikkszám</u>	<u>Kiadó</u>	<u>Felhasznált kotta kiadásának évszáma</u>
Bartók Béla: Concerto zenekarra	BH 9009	Boosey and Hawkes	2019
Bartók Béla: 44 hegedűduó	UE10452b	Universal Edition	2008
Bartók Béla: Divertimento	BH 8716	Boosey and Hawkes	
Bartók Béla: Hegedűverseny (2.)	BH 8296	Boosey and Hawkes	2017
Bartók Béla: Sonata per violino solo	BH 1000632	Boosey and Hawkes	1994
Bozay Attila: Ritornelli per violino solo op. 7	Z. 5744	EMB	1968
Csemiczky Miklós:	Z. 12387	EMB	1982
Dávid Gyula: Sonata per violino solo	Z. 12414	EMB	1983

Farkas Ferenc: Sonata per violino solo	Z. 13916	EMB	1992
Jeney Zoltán: Soliloquium No. 2	Z. 8840	EMB	1980
Kocsár Miklós: Sonata per violino solo	Z. 14153	EMB	1997
Láng István: Villanások szőlőhegedűre	Z. 7124	EMB	1973
Sári József: Parabola szőlőhegedűre		kézirat	1983
Sugár Miklós: Chaconne		kézirat	1986
Székely Endre: Sonata per violino solo	Z. 12420	EMB	1983
Székely Endre: II. Szonáta	Z. 13609	EMB	1988